

الدكتور أحمد كمال زكي

دراسات في النقد الأدبي

دار الأنجلو

دراسات في النقد الأدبي

الدكتور أحمد كمال زكي

دراسات في النقد الأدبي

دار الأنجلوس
للطباعة والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثانية مزيده ومنقحة

حزيران (يونيه) ١٩٨٠م.

الغلاف للفنان طارق العسلي

مقدمة

(١)

لا نظن ان شيئا احتدم حوله الخلاف كالنقد ، وفي النقد الادبي بصفة خاصة من النظرات المتعارضة ما تضيع معه احيانا معالم « التقيسيم » الفني الذي يرجى ، حتى أصبح من المعتاد ان يسأل الاديب : ماذا يريد الناقد مني على وجه التحديد ؟ وقد طالما تردد هذا السؤال منذ مكن ارسطو للفروض الشكلية ان تتحكم في الشعر والنثر بمنطقه المعروف والى ظهور أمثال « جورج بلان » و « كلود مورياك » و « هنري رونس » و « سارتر » و « آلان روب جريه » الذين أطلقوا العمل الادبي من عقال النظريات الشكلية وربطوه بالحدس واللاشعور وبعمليات الكشف عن أبعاد « كلمات » الاديب باستيحائها والغوص فيها .

وفي الادب العربي الذي نما النقد - في ظله - ساذجا واستقام عوده في القرن الرابع الهجري ثم تحول الى بلاغة عند أمثال ابي هلال العسكري مؤلف « سر الصنائع » في القرن الخامس نرى الشيء نفسه . بل لقد استعان نقاد العرب كابن المعتز وقدامة بن جعفر من بعده بكتابي ارسطو « فن الشعر » و « الخطابة » وحاول قدامة بخاصة ان يضع علما للشعر ، فلم يبلغ عمله في النقد وليست اياه .

وكان هذا - الى جانب تفتح المحدثين على آداب الغرب واغفالهم أحيانا الفروق الجوهرية بين أدبنا وغيره من الآداب العالمية مع وجود الكلاسيكيين الذين يريدون ان يستمر الناقد في الخط الذي رسمه البلاغيون - قد دفع بالنقد الادبي الى حال من القلق شككت في كثير من القيم . حقا قد يكون لهذا القلق مبررات اخرى غير تصارع الافكار ، ولكن الشيء الذي لا شك فيه هو أن النقد الادبي عندنا صورة معقدة تخفي كثيرا مما ينبغي أن يظهر .

وتبلغ المشكلة أقصاها عندما يقال في تعريف النقد انه « ميزان وحكم » أو بتفصيل انه « منهج تدعمه نظريات تتناول مدارس أو ادباء أو خصومات بالمناقشة للتبصير بما فيها من جمال وقبح » حتى لكأن الناقد يستطيع بحفظ هذه النظريات وحدها ان يعلن بمقتضاها ان هذا النتاج الادبي جيد أو رديء!

ولو كانت المسألة بهذه السهولة لاتفق على شيء ما ، ونحن والله الحمد نرى - على ما قدمنا - النظريات تتعارض والاقوال تتشعب والقيم تقوم وتنهار ، بل ربما اختل الاثر الادبي العظيم بين ايدينا اذا اخضعناه لتلك النظريات الموضوعية ، ويفقد من ثم سحره وجاذبيته .

ان وراء ذلك في الحقيقة شيئا مهما هو تحول النقد الادبي عن الموضوعية الى الذاتية ، بمعنى انه تحلل بوجه عام من القواعد العلمية التي تفرض عليه فرضا واكتفى او كاد برصد الانطباعات التي يدعمها ذوق مثقف واع . والحقيقة ان تثقيف الذوق عملية ضرورية ، لانها تضع حدا بين النزعات الشخصية التي تؤدي الى الفوضى والاضطراب وبين القيمة الجمالية الحقيقية .

(٢)

واذا كنا نحاول في هذا الكتاب ان نجعل النقد الادبي تفسيراً للأعمال الادبية - وذلك بالفصوص في دنيا كلماتها على أساس انها تصور تجارب انسانية يراد فهمها - دون اصدار اي حكم قيمي عليها ، فانه لا يفوتنا ان نقول اننا نخالف بذلك أغلب القدماء وكثيرا من المحدثين ، بل قد نخرج عن المدلول التاريخي والفني لكلمة النقد ، لان هذه في الواقع تعني التمييز والتقدير وكان قد قيل في المعاجم : نقد الدراهم أي فحصها ليعرف جيدها من الرديء، وسمي ناقد الدراهم على الحقيقة وناقد العلم على المجاز بالجهل ، وعند الاوروبيين نجد criticism في حدودها الفنية مرادفة لذلك وتقابل في هذا krinein الاغريقية ومعناها يحكم أو يدين النظر . وقد أورد جورج واطسون في كتابه The Literary Critics - ص ١١ هـ ٣ - رأي أرسطو

القائل أن الناقد هو الذي يحسن الحكم ولكنه بالاصطلاح الفني الذي حدد له لم يجاوز كتابات بيكون في المعرفة . وأما الدكتور صقر خفاجة فقد طالما قال بشيء نحو هذا ولا سيما في كتابه « النقد الادبي عند اليونان » واستشهد بأن krites مشتقة من القاضي او الحكم .

هذا على كل حال لا يعنينا كثيرا ، ولكن الشيء المهم هو ان قرونا عدة مرت - منذ بدأت الانسانية تتأدب - قبل ان يقصد بالنقد الادبي النظر والمقارنة والحكم والتوجيه . وكان في حدوده الفنية يضيق ويتسع ويستعين بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستطيقا والانثروبولوجيا ، وتسن له القوانين وتقترح الاصول .

وكان لذلك اثره في كثرة المذاهب النقدية ، ولم تنفع محاولات كثيرين في قصرها على ثلاثة او اربعة ، منهم جورج واطسون الذي جعلها ثلاثة هي : النقد البلاغي ، والنقد الوصفي ، والنقد النظري . بل ربما بدا أكثر تقبلا من ذلك كله كتاب وليم فان اوكونور « النقد الادبي » برغم اننا نضل فيه بين ما يسميه بالاتجاه المترفع في النقد والحدقة والانطباعية والواقعية والانسانية والتحليلية ونحوها .

على اننا اذا كنا اشرنا لمحا الى جهود ارسطو في النقد القديم فيجب ان نضع الى جانبها - في النقد الحديث - كل محاولات هيبوليت تين وسنت بيف في القرن التاسع عشر ، وان يكن نقاد اليوم يشجبون معظم آرائهما . على أنهما مهما يكن من شيء فانهما نبها الى قضايا خطيرة ، الاول قرر ان الادب يعتمد اساسا على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب ان يضع الناقد ذلك في تقويمه ، والثاني يجعل شخصية الاديب - او قل الشاعر - هي المؤثر الاول في نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أي حكم .

والمعروف ان نقدنا العربي المعاصر بدأ من حيث انتهى تين وبيف ، واستعان بكل من دار في فلك هذين الفرنسيين المجتهدين بخاصة ريتشاردز صاحب « مبادئ النقد الادبي » وأبر كرومبي صاحب « قواعد النقد الادبي » وتشارلتون صاحب « فنون الادب » ثم وقف او كاد . فتخلف بذلك عن متابعة الجديد وتقويمه في مجالات الدراما والقصة والشعر ، حتى ليقال انه سار طويلا بعد الرافعي والعقاد والمازني وطه حسين والزيات - وفيهم المجدد والمحافظ - في طريق مسدودة ، واصيب بالعقم في احوال كثيرة حتى اصبح الاثر الادبي يعالج معزولا عن جنسه الادبي الذي ينتمي هو اليه ، مع ان قضية الجنس في كل الاحوال ضرورية في التعرف على الاضافات التي يضيفها الاديب بآثره الى التراث الانساني بعامة .

ونضع التاريخ جانبا - فقد لا يجد فيه بعضنا غناء - ونصل الى النقطة التي نحاول ان نجعلها تبريرا لظهور هذا الكتاب مدعيا انه يريد ان يقبول « شيئا » في النقد الادبي . ويؤسفني ان اتعجل فأزعم ان اغلب نقادنا - اليوم - لا يقومون بالمهمة التي وكلت اليهم خير قيام ، بل فيهم من عمل على افساد الحركة الادبية المعاصرة مبددا اياها في مقولات مقحمة ومعلقا عليها او لها شعارات لا تدل الا على تعصب مقيت ، ثم فيهم من يقنع بالتخليص المخل والخطرة العارضة والسقوط على اقوال رواد النقد للاعلان عن ثبات قدم لا تستطيع ان تثبت .

هذا بوجه عام ، دون اية محاولات جادة للوقوف عند العملية الادبية من حيث هي تهويم في عالم الروح الى ان تتشكل في الزمن كلمات وصورا . واذا ضربنا لذلك مثلا بما يقال عن فساد حركة الشعر المرسل - في مصر - لا نملك الا ان ندين النقاد . فليس الامر في حقيقته ان بيئتنا لا توحى بشعر ، وليس الامر ايضا ان حركة النشر مقيدة ، ثم ليس اهتمامنا بتطورنا السياسي ما يمكن ان يكتم أفواه الشعراء ، ولا ان الشعراء انفسهم لا يخلصون لتجربتهم .

وكل ما في الامر اننا نعيش مرحلة مخاض فني ، بعد ان تغيرت التجارب الاجتماعية على نحو مذهل ، وبعد ان تبين النقاد ان فلسفة الادب الحديث في اطاره الثوري يتخذ ايدولوجيات متداخلة ومعقدة . والشعر المرسل نفسه كشف عن ان « حماسيات » الاتجاه الماركسي - التي شوهت اشعار واحد كالسياب او البياتي خارج مصر - لم تعد صالحة لتصور أزمة العصر وتطلع الانسان الى الحرية . بل ان مفهوم العروبة نفسه - الذي يقيم جانبا كبيرا من عطاء المصريين - لم يف بمطالبات الواقع العربي فنيا .

لقد طالما قيل ان الشعر المرسل هو الدافع الى ابداع قصيدة المستقبل ، فأين هي ؟

أفي العراق وقد أفسدها فيه شعراء الستينات المتأخرة بسيراليات متسببة اللغة والنظم ؟

ام في لبنان وقد هوى عليه بجانب اصحاب الفن للفن شيء لا يكشف عن واقع ولا يحدد نظرا ؟

ام في الارض المحتلة وقد ودع شعراؤها - باسم الالتزام - الطريق نحو الفن الرصين الجميل ؟

تلك هي المشكلة الحقيقية ، وذلك لخفوت صوت النقد . ولعل هذا الخفوت يكون محاولة للفهم ، ولكنه من غير شك يلقي ضربا من المسؤولية على النقاد ، دون ان نسقط من تقديرنا اسبابا اخرى تشوّه واقعنا الشعري في الجملة !

اننا - من خلال وسائل الاعلام كالاذاعة - نلتقي بالدواوين الشعرية في ارتجال واضح يبدو من خلال له اكثر من ناقد مجترا لآراء لا تعمل شيئا اكثر من طمس شاعرية الشاعر الذي يناقش ديوانه ، ولا بأس بعد ذلك ان يكون هذا الشاعر علامة على الطريق - اذا كان الناقد يحبه - او يكون في الحضيض بحيث يمكن ان تشم رائحة العرق في ابياته او ترى فيها علامات الازميل وثقوب المسامير ، ولا يخفى انه يصدر في هذه الحال عن كره واضح! وفي بعض الاحيان تختل المقاييس ، حتى ليحاسب شاعر على رصانته باعتبارها من مخلفات الكلاسيكية البائدة فيكون الاسفاف من ثم محمّدة ، وقد يعاب على شاعر رموزه فيكون السرد اللفظي مثالا للاجادة ، وربما طوب شاعر بعينه بالصور في قصيدة ما فاذا وردت في قصيدة ثانية اخذ بها ، وهكذا... لماذا ؟

لان المتصدي للنقد لم يخلص في قراءة الديوان ، او هو يعتمد على فطنته ورصيده من المقولات التي تملأ الشدقين ، بخاصة اذا كان واحدا من الاكاديميين . فاذا كان من المحترفين فالايديولوجية او حتى الموقف السياسي ما يجب ان يشكل موقفه . وهنا ينتقل ميدان المعركة الى صفحات المجلات، واذا الشاعر لا يقوم التقويم المناسب ، وانما هو يقبل على نتاجه ما كان بحسب المطلوب . وعلى هذا النحو اهدر ذات يوم ليس ببعيد ديوان المرحوم محمود حسن اسماعيل « قاب قوسين » او لم يناقش الا جزؤه الذي تحدث فيه الشاعر عن تجاربه الكفاحية ، وبالمثل اطيح بصلاح عبد الصبور في ديوانه « احلام الفارس القديم » وقدم عليه كثيرون يعترفون بانهم عيال على شعر هذا الشاعر ، واختفى بغير وجه حق شعراء كان ينبغي ان يخصصوا بالدراسة والمناقشة .

على انني لا اتمادى في هذا الزعم ، فثمة نقاد جهدوا في ان يبينوا معالم الجديد ، وساقوا كثيرا من الآراء التي يمكن ان يعثر فيها الشاعر على امكانيات تطويره وعلى ما يجيب عن كثير من الاسئلة التي يطرحها لنفسه . ومن اجل هذا وضعت الكتاب الذي بين ايدينا ، محاولا فيه ان انحو نحو المقارنين على قاعدة تاريخية تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما او اصدار حكم قاطع .

وايضاحا للمنهج قسمت الكتاب ثلاثة اقسام ، جعلت اولها مناقشات في طبيعة النقد الادبي ومحاولات لتحديد خطوات الناقد على اساس ان الاثر الادبي تجربة انسانية رصدها الاديب لغويا بابعاد وجدانية ذات تشكيل فني خاص . واما الباب الثاني فقد قصرته على بعض المشكلات الكبيرة التي تعترض الناقد والاديب ، على حد سواء ، فما الجمال مثلا ؟ وما دور الالهام في التعبير عن تجربة الاديب ؟ واذا كان للاديب ان يتخذ موقفا فكريا معينيا فكيف ينظر اليه الناقد ؟ الى غير ذلك . واما الثالث فهو تطبيقات نقدية مختلفة في مجالات القصة والمسرحية والقصيدة ، غير مقتصر على ادباء بلد عربي واحد ولا عازلا ادبنا عن الآداب العالمية المختلفة .

وبعد ، فليس اعتذارا ان اقول اني آثرت الاكتفاء بعرض الخطوط العامة في مجال الاستشهاد ، ذلك لانني لم اقصد قط الدخول في جزئيات مجالها تحليل النص بالتفصيل ، وانما هي الفكرة العامة تكشف عن وجهة النظر ثم يكون امام القارئ ان يعيد البحث من جديد .

ثم شيء ثان ، هو ان هذا الكتاب - وهو يعاد طبعه للمرة الثانية - تعرض لتعديل ضخمة غير كثيرا من معالنه الاولى . وقد اردت بذلك ان تكون « الطبعة الثانية » له ملاحقة لتطورات العصر . ومن ثم لم أقف بالكتاب عند عام ١٩٦٥ - على ما تكشف عنه دراستي لشعر صلاح عبد الصبور هنا - بل وصلت به الى مشارف الثمانينات مؤكدا حرصني على رصد الجديد ، ولكل جديد نكهته كما يقولون .

أحمد كمال زكي

١٩٨٠

البَابُ الْأَوَّلُ
النَّقْشُ الْأَوَّلِي

الفصل الأول

خطوات في النقد

(١)

من أين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهي ؟
أثرى اذا حلل نفسية الاديب - عن طريق عمله - ووضع يده على معالم
الطريق الذي سار فيه يكفي - ولو بشكل عام - للوفاء برسالة النقد ؟
واذا استطاع ان يصل الى مغزى الموضوع ، هل يصل الى النهاية التي
ينبغي ان يقف عندها ؟

ولو قد مال عن هذا وذاك الى محاولة تحديد القيمة الجمالية في النص
او بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد - كما اكد شوبنهاور - انه عبر عن ارادة
الحياة ، أفيكون قد قطع بالرأي الاخير ؟

ليس من السهل ان تقدم اجابات شافية عن كل هذه الاسئلة ، ومثلها
كثير . كذلك لا نستطيع ان نزعّم انها تطرق كل مجالات الناقد ، بل لا نزعّم
انها محور مناقشات لناقد بعينه ، فان ما يأخذ به واحد يرفضه غيره ، وان
يكن يتفق معه على ان المعرفة الكامنة في اي نص - وهي وجدانية - جزء من
رسالة الفن على وجه العموم !

ومعنى هذا ان الاتجاه الى الوجدان شرط اساسي لقيام اي بناء نقدي،
وسواء اكان النقد بلاغيين ام اجتماعيين ام ما ارادوا ان يكونوا فانهم لا بد
واقفون عنده . ومن ثم لا نخطيء اذا قلنا انهم مهما تفرقوا يلتقون في
النهاية .

وعلى هذا الاساس تكون مجدية تلك المحاولة التي ترصد خطوات الناقد.

حقا قد يكون فيها شيء من الاعتساف ، وقد تلغى كثيرا من جوانب التفرد عند مختلف النقاد - لا سيما اذا كانوا موقفين - الا انها في النهاية تصف للقارئ جماع ما يؤديه النقد وهو ينظر الى الصورة والمضمون .

وهنا يمكن أن نتوجه بالسؤال : كيف يمكن والحال هذه أن تمضي عملية النقد من بدئها حتى النهاية ؟

في اجابتنا عن هذا السؤال لن نحتاج من الناقد الى أكثر من **مناقشة موضوعية للنص الادبي** . ولكن لما كان هذا النص يرتبط بفنان ما فليس شك في أن أسلوب التعرف اليه ينبغي أن يحدد ، وبالتوازن بينهما - وهذا ما يقوم به الناقد - نرى مصادر التجربة وصورها ومعانيها ، وتكون وضوح الرؤية غالبا محكا لتوفيق الفنان .

واذا فمعنى ذلك كله أن أمامنا نصا وفنانا أو اثرا أدبيا وصاحبه ، والى جانب هذين ثمة قيم يفرضها نوع الاثر الادبي وحقائق يقررها موقف الاديب ، وسنحاول فيما يلي أن نقف عند كل وقفة متأنية .

(٢)

اما المؤلف فهو قاعدة أساسية لفهم النص ، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الادب على أساس أن العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والاحساس والادراك وما أشبه ذلك ، وكشفت مدارس السيكلوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن شيرانجر Spranger مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه فانت Wundt وأن الاثنين يسهمان في الكشف عن سلوكية الاديب أو نفسيته ، التي هي نقطة انطلاق نحو النص ان لم تكن بؤرته أو البوتقة التي ينصهر فيها (١) .

على أن النقد القائم على التحليل النفسي كاد ينحصر اليوم فيما خلفه ستارك يونج Stark young واتباعه الذين شغلوا أنفسهم بالرمز والاسطورة كما شغل الفريديون أنفسهم باللغة والباطن . ويوضع كتاب فردريك برسكوت « العقلية الشعرية » The Poetic Mind - وقد أصدره سنة ١٩٢٢ - في

(١) شيرانجر واحد من علماء « النفس الفهمي » أو علم النفس الانساني الذي يجعل الظواهر الحضارية تعبيراً تاريخياً للنماذج الانسانية ، وهذه النماذج التي هي عنده نقطة البدء نفوس تتحقق فيها القيم التي تبحث عنها . واما ويلهلم فانت فهو الذي أسس عام ١٨٧٩ أول معمل لعلم النفس ، فأشبهت مناهجه مناهج التجريبيين الى حد ما ، وإن يكن فانت حصر مباحثه في الاحساس بخاصة .

مقدمة أوضح كتب النقاد السيكلوجيين الذين يطبقون نظريات فرويد على الادب، ونرى له شبه تأثير على أقطاب من النقاد منهم ريتشاردز I.A. Richards صاحب نظرية التحليل النقدي القائم على فهم اللغة وصاحب كتاب « قواعد النقد الادبي » الذي وضعه سنة ١٩٢٤ ولا يزال الى اليوم مرجعا أصيلا لنقادنا المحدثين .

هذا لا يخفي اطلاقا - في تحديد ملامح المؤلف - دور التاريخ من حيث هو علم يسجل نشاطات الانسان على مدى الزمن . وكان لاشتغال علم النفس الفهمي - الذي اقتحم نفسية الاديب - بالعلوم الاجتماعية وبالانثروبولوجيا أثر في فتح باب كبير نقد منه التاريخ على نحو لم يعهده القدماء قط . واليوم تتلاقى فلسفة النقد الادبي الحديث مع فلسفة التاريخ المعاصرة ، حتى لنرى أميل برييه يتحدث بثقة عن النقد التاريخي (١) ، وهكذا ..

وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات النفسيين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الانسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الادبية ، أو كادت . ولتلافي هذا يجب على الناقد ألا يسرف في البعد عن فنية النص ، يجب أن يستمد من المؤلف مباشرة ما يلقي الضوء على أثره (٢) مع ربطه بكل ظروف البيئة - مادية كانت أو معنوية - بحيث يصبح من السهل بعد ذلك أن يتساءل : كم جعل المؤلف نصه انعكاسا للتجربة ؟

وبعبارة أخرى يتساءل : الى أي مدى جعل المؤلف أثره تقليدا للحياة؟

وهكذا تثار قضية « المحاكاة » على نحو اتفاقي ، ولكنه أصيل لان الفن شيء آخر غير الحياة ، ولان العمل الادبي واقع فعلي مضاف اليه أعماق الاديب . وهذا ما نسميه بالواقع الفني ، وهو نفسه ما تدور حوله المعركة التقليدية من حيث كونه صدى الهام أو نتيجة دربة وتمرس .

ومسألة الواقع الفني تلغي السؤال الذي يطرح دائما وهو : هل المؤلف صادق ؟ بمعنى هل النص تصوير لاحداث حقيقية ؟ ان قبول النص يتوقف على مدى قدرة المؤلف على ان « يمتطق » التجربة كصورة فنية ، فللحياة منطقها ، وللفن منطقها ، بل للموقف الادبي سواء اكان شعرا أم قصة أم

(١) Transformation de la Philosophie : p. 155, Paris 1950.

(٢) في رفض هذا الاتجاه يقول محمد مندور في كتابه « في الميزان الجديد » صفحة ٩٢ ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ « فقد أستطيع أن أطمئن الى تصوير اديب ما لنفسية ما في رواية ما ، ولكنني أرفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الانسان اطلاقا أو عن ملكة من ملكاته ، لاني أحس أن حديثهم لا يلاقي حقيقة أي نفس ممن أرى حولي ».

مسرحية منطق معين . وما قد نقبله في الحياة قد نرفضه من المؤلف ، او قد نرفضه في موقف فني له ونقبله في موقف آخر .

فالصدفة قد تبدو جميلة في الحياة ، وقد نقبلها ونسلم بها ، بل قد لا نرى في متابعتها غرابة على الاطلاق . على أنها في العمل الادبي تصبح مبتذلة، وهي قد تكون أكثر ابتذالا اذا أحدث المؤلف بها « نقلة » جوهرية في رواية، او اذا لجأ اليها أكثر من مرة في المواقف العادية .

صدق المؤلف على اية حال ان كان يطرح للمناقشة فعلى أساس ارتباطه بالنص لا على أساس أخلاقي محض ، ويعني هذا أن انشغاله بالحياة المثيرة للانفعال والباعثة على الاحلام يجب أن يكون في حدود منطق عمله الفني . ومن ثم قد يجوز للناقد أن يتحدث عن أن تأثير ماركس مثلا فيه يقتصر دائما او أحيانا بتأثير فرويد ، مع أن منطق الحياة يرفض المصالحة بين المذهبين ، فالاول يؤكد أشكال الجماعة والثاني يعنى بالجوانب الغريزية والذاتية . ومع ذلك فقد يجد ناقد آخر أن كلا من ماركس وفرويد لا يعملان الا لسحق الهيكل الاقتصادي والكيان الاخلاقي جميعا .

ومعنى هذا أن تقاليد المؤلف تدخل في اعتبار الناقد شئ او لم يشئ، وان أحلامه ومكوناته ورموزه تجد مجالا للتشريح في أثناء تقييم الحقيقة عنده.

ان المؤلف أو شخصية الفنان مشكلة ، ولكنها تخضع دائما لحلول لا تبعد كثيرا في الواقع ، بحيث يمكن ان نجعل « الجنس » عنده مصدرا للاضطراب العصبي مرة ، ومرة أخرى بدءا للتفوق ، ومرة ثالثة طريقا للالحاد ، وهكذا...

وأخيرا نريد أن نسأل: ماذا لو كان المؤلف يكتب عن نفسه فعلا ؟

الجواب سهل ، فهو في هذه الحال اما يصطنع سيرة شخصية autobiography واما يسجل خواطر لا يقصد بها تشكيلا فنيا ، واما يكتب مذكرات او يرصد لمراسلات . ولكل مقاييس خاصة ، فنحن نعجز عن أن نطبق على المذكرات مثلا ما نطبقه على السير ، لان هذه تستمد وجودها من شتى اسباب بعضها التاريخ العلمي ، ودور المؤلف هنا هو ان يطرح على الفن تلك الاسباب من خلال تجربته او في اطار انفعالاته بها وتفاعلها هي معه .

(٣)

راينا ان الحديث عن المؤلف لا يخلو من اشارات الى النص في ذات الوقت، وهذا يدل على أن بين الفنان واثره وشائج ليس من السهل قطعها . ولكن

النص مع ذلك يظل له شخصيته الفنية التي قد تختلف عن شخصية المؤلف، فالأبلة مثلا لا يمكن أن يكون دوستوفسكي، وهاملت ليس شيكسبير إلا إذا جعلنا روميو أو جولييت أو ماكبث أو عطيل الشاعر الانجليزي بعينه .

النص - من الناحية النظرية - شيء والمؤلف شيء آخر، لكنه على أي حال مادة التجربة، والنقطة التي يختلف عندها النقاد، فقد يناقشها ناقد كأمين الخولي مناقشة سيكولوجية، وقد يبحث فيها محمود أمين العالم عن المضمون الاجتماعي، وقد تدفع مهنة الطب رمزي مفتاح إلى أن يأخذها أخذا بيولوجيا، وإذا كان الناقد أحد المدرسين الشكليين أغرقنا في نظرية النظم كما خطط لها عبد القاهر الجرجاني أو أخذنا بتطبيقات العلوي صاحب « الطراز » .

والاحكام إلى هنا قد تكون صحيحة على ما ذكرنا منذ قليل، إلا أن الأكاديميين لا يطمئنون إليها قبل عمليات التمهيص، ولا سيما إذا كان النص لأديب قديم. وفي هذه الحال يحاول هؤلاء أن يتأكدوا من صحة نسبة النص إلى صاحبه، ويناقشوا اختلاف الروايات فيه، ويرصدوا للانحرافات التي طرأت عليه قبل دراسته .

أما هذه الدراسة - وهي ليست وقفا على القديم فقط - فمتشعبة، غير أن الدكتورة سهير القلماوي تحصرها في **الأداة والصور (١)**، والأداة هي اللغة بطبيعة الحال بالإضافة إلى ما يصاحبها من إيقاع وأخيلة، وأما الصور فهي الأشكال الفنية التي يصدر بها النص .

ونقطة الخلاف بيننا وبينها شكلية . إذ طالما كانت ترى أن الصور التي تعنيها هي الملحمة والقصة والمقالة والمسرحية والقصيدة، فمن المستحسن جمع هذه تحت ما نسميه بالضروب أو الأجناس الأدبية . وفي هذه الحال يقصر « اصطلاح » الصورة على ما يدخل في بحث الأداة، والصورة هي التي يسميها البلاغيون قديما تشبيها واستعارة ونحو هذين مما يندرج تحت المجاز .

وبوسعنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الأسس يسهل على الناقد أن يقيم عليها تحليله وتفسيره، ولكن مشكلة النص أكبر من أن يلفق لها الحلول، فهي تضرب في صميم اللغة، وفي الوقت نفسه تمتد امتدادات بلاغية، كما أنها تشترك مع الموسيقى في الإيقاع، وتثير أيضا في معرض العبارات **قضية المضمون** .

(١) محاضرة في النقد الأدبي ٥٤ (ط . معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٥)

الامر ليس سهلا اذن ، ومن اكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختلاف الآراء حول طبيعة الكلمة الادبية ، فهذه ان كان لها ان تؤدي وظيفة التعبير عن القضايا الموضوعية ، فسوف تظل على صفة بدائية اذا قورنت باللغة العلمية المتطورة تطور الحياة نفسها ! ان رغبة الفنان في اختيار «الانسب» وليس « الموضوعي » في مجال الاستحضار او الاستدعاء - وهو تصوير خالص - توقعه في أسر الذين سبقوه الى التجربة نفسها . ومن ثم نرى كيف يلجأ الشاعر - مثلا - الى الالفاظ القديمة او العبارات التقليدية ذات المفردات المتشابهة في الموضوع الواحد . فالفتاة الجميلة عند امرئ القيس هي هي تقريبا عند المتنبي ، ولا يحاول شوقي ولا ناجي ولا طه المهندس ان يخرجوا - تقريبا - عن دائرة الشاعرين القديمين . وربما يكون القمر والفزال والعيون التي فيها حور ، القاسم المشترك عند الجميع !

وقد يكشف فقه اللغة عن تطور في معاني بعض الالفاظ او يضع ايدينا على الفروق التي يهتدى اليها في الصفات المختلفة ، غير ان عمله يظل بعيدا نسبيا عن عمل الناقد العادي . فان كان هذا على حظ من الذكاء نحى جانبا كل شيء واستعاض عنه برصد « فكرة » النص بدلا من تقييم الصورة او قياس المدلول المحسوس .

والحقيقة ان الكلمات - وهي مجموعة رموز صوتية(١) - حينما تنمو وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة . ويكون دور الأديب شاقا في ايجاد قاموسه الخاص ، وبقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التقليدي يجب ان ينجح في اعطاء البعد الصوري له ، ومعنى هذا ان يدخل المعركة في ميدانين : احدهما ميدان التخلص من القوالب القديمة ، والآخر ميدان التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليب أقرب اليها عبارات الجمهور القارئ بوجه عام .

نحن نؤمن بأن اللغة العصرية ارقى من لغة الاولين - على الاقل في مدلولاتها المجتمعية - ولكن الأديب يعيش باحساسه أكثر مما يعيش بعقله ، بمعنى أنه يفسر حياته تفسيراً قائماً على الوجدان ، وفي هذه الحال يتحرر كثيرا من هذه اللغة الراقية . فان عجز امتلأت آثاره بالهتافات المتبذلة

(١) يستحسن مراجعة كتاب Stephen Ulmann وعنوانه Words and their use وقد ترجمه الدكتور كمال محمد بشر بعنوان « دور الكلمة في اللغة » ولا يساوي هذا الكتاب في الاهمية الا كتاب Study of words الذي اصدره Richard Trench في لندن سنة ١٩١٠ .

والشعارات التي يرددوها الفاهم وغير الفاهم ، وما أكثر من ضاع من شعراء الشباب وهم ينقلون لغة الحياة اليومية الى قصائدهم !

ولو قد يتسنى للناقد أن يراعي هذا فيواجه تلك المشكلة الجديدة التي توجد لها قاعدة أن مقدرة الفن على التعبير - كما وكيفاً - رهينة بإمكانات الأداة ، لفتح أمام أحكامه ابواباً عدة ينفذ منها الى حيث يبرر ظاهرة السقوط فنيا لبعض الأعمال الأدبية . ولقد طالما قرأنا قصائد فأحسننا أن طاقة الشاعر اللغوية أصغر منها خياله ، وكم زهدنا في حوار مسرحية أحسننا أن لغتها لا ترتفع الى مستوى الأفكار !

إن الأديب الذي يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا . . . بلا فضول ، ولا ضيق ، ولا تعسر . وعلى ذلك تصبح قضية ملائمة النص للتجربة موضوع سجل خصب ، ويرتفع الأديب في نظر الناقد ما كان قد عبر بقدر ما أحس .

ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئاً آخر ، هو موسيقية الكلمة . وخطر الموسيقية يظهر في الشعر خاصة بغض النظر عن ميزان العروض ، إذ يتاح في هذه الحال لون من البحث في الإيقاع الداخلي للكلمات وهي تتسق في البحر العروضي بأكمله . ولكن الأحداث المنتظمة ذات الإيقاع الرتيب في الشعر ، تظل سمة العبارة في الأعمال الأدبية الأخرى ، والا افتقدت هذه الأعمال كثيراً من قيمها الجمالية الغامضة !

والحقيقة أنه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على **جرس الكلمات** فيها ، ولكن النقد الأدبي يذهب الى أبعد من ذلك فيرى أن في الامكان الوصول الى أقصى آفاق الجمال بتتبع جرس الالفاظ دون معانيها ، وأكثر ما يكون ذلك عند الشعراء الرمزيين . ويعتمد كثير من الشعراء المحدثين اليوم على هذه الظاهرة ، ومن أبرزهم سعيد عقل ونزار قباني و خليل حاوي . ويرى الأخير أن الشاعر المعاصر في التفاته الى « اللغة المحكية » إنما يدخل في الشعر إيقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر (١) .

وإذا كان التلازم قائماً بين الكلمة وجرسها فلا شك أن المعول عليه هو المعنى ، ودعك من هذه الكلمات التي غامت معانيها في دوامة حكايتها على مر العصور . فهذه يختلف دورها من موضع الى موضع ، فالشاعر الذي يقول

(١) قد يخالفنا الشاعر في ذلك ، ولكنه لا يعني أية لغة ، والدليل على ذلك أن صلاح عبدالصبور مثلاً وكذا حجازي و خليل خوري لا يقدمون اللغة المحكية في أي مستوى . وقد قام فاروق خورشيد بدراسة لشعره « أناشيد صغيرة » ناقش فيها موسيقية صاحب الديوان .

اليوم : بخ بخ ! في معرض التهليل ، أو : حبطقطق حبطقطق ! ليحكي صوت الخيل وهي تعدو ، قد يشير عليه من السخرية ما لا يشار على قاص أو خطيب ، لان للشعر موسيقيته التي ترتبط بمدلولات الالفاظ !

على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية، ويستطيع الناقد العادي أن يكشف عما نبا منها وجفا وعما رق ودق ، ويقاس نجاح الاديب من ثم بالبعد عن الغريب والحوشي والمهجور . فان كان ثمة تقديم وتأخير وحذف وذكر وما شابه ذلك ، فلأن موسيقية العبارة تريده بقدر ما يريده المعنى .

وهكذا نرى الكلمة المفردة والجملة كاملة والتناسق بين الالفاظ فيها وما يتردد داخلها من ايقاع .. نرى كل أولئك مجالا ينشط له الناقد في النص، وهو يستطيع - بالنسبة لنا نحن العرب - أن يستعين بأراء قيمة خلفها لنا عبد القاهر الجرجاني في النظم ، ولأمثاله من البلاغيين لفتات أخرى لا تقل ذكاء عن لفتات ريتشاردز وغيره من التحليليين في أوروبا وأمريكا .



ومهما يكن من شيء فقد بقي أمامنا الحديث عن الصورة وفي هذه الصورة التي يشترك في تكوينها الالفاظ ، والايقاع الذي يفرضها صوتيا على المتلقي، **والخيال الذي يسهم في إعطائها كل صفحات جمالها** .. في كل أولئك يبتعد النص عن الارتباطات الدارجة ، وينتقل الى مضمار الفن ، والحقيقة ان الكلمة المبتذلة - ولا أعني المستهجنة - يجب أن يكون لها ارتباط غير مألوف لتصبح غير عادية ، ويتم هذا عن طريق التشبيه الذي يجري كثيرا في كلام العرب « حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد » (١) .

والتشبيه يذكرنا بالاستعارة ، لأنها منه وان تكن أقوى أثرا حتى قال أرسطو « التشبيه استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف » وقد عرف الاستعارة في « الخطابة » بأنها نقل اسم شيء الى غيره ، وعرفها ابن المعتز بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها . وجعلها العرب بعد او قبل من صميم البيان ، فدار حولها من المناقشات والتقسيمات ما جعلها نشاطا عقليا من الممكن تقييمه ، وكان أرسطو قد توسع فيها فجعل منها المبالغات والامثال .

وسواء أكان النص استعارة أم تشبيها ، فالمعول عليه فيهما وجه الشبه . ويرى الناقد حقيقة التجربة من خلالهما ، ومن خلال صور المجاز كافة . بل

(١) المبرد في الكامل ٢ : ٦٩ ط . التجارية سنة ١٣٥٥ هـ .

هو يناقش جزئيات الصورة - ان عدل المؤلف عن اي نوع من انواع المجاز - في اشكال النص الاخرى حين يصطنع اسطورة او يستخدم مثلاً .

ومع توفر عنصر الجمال الشكلي الى جانب ما قدمنا يصبح النص وكأنه أجزى فنياً ، فالصورة واضحة لا تمثل خلافاً في السياق ، والتجربة سليمة الجوانب قوية الدلالة ، والكلمات موحية موقعة ، فما على الناقد بعد هذا الا أن يصدر حكمه اذا اراد ، والا فهو يجيب بـ « نعم » اذا سأل : هل نجح المؤلف في التعبير ؟

غير ان هذا العمل بخطواته تلك لا يتم عادة الا على الصعيد الاكاديمي ، لان النقاد الذين تستهلكهم الصحافة لا يكلفون انفسهم مشقة هذا الضرب من المحاولات . بل لعل كثيرين يرون أن كل نظريات الجرجاني والآمدي - وحتى أرسطو - عبث لا طائل وراءه أو مراوغات يتقنها المدرسيون .



وخلاصة ما قلنا في هذا الميدان - بطرفيه المؤلف والنص - ان الناقد يقرأ الاثر فينفع ، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول أن يصدر احكاماً مقومة لا يراها قاطعة بحال . وهذه الاحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الاثر - من حيث أنه تجربة وجدانية في صورة موحية - ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية اتفق على التسليم بها أو لو الرأي المسدد .

ولا يقصد بهذا النقد غالباً الا الكبار الذين استوت ثقافتهم وعرفت فلسفتهم أو كان لهم مضمون واضح يصدر عنهم . وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون الى النقد التقريري الذي يفرض عليهم - ليس الى حد التعنت - طرقاً معينة قصد الهداية وتسييد الخطى .

(٤)

اما الميدان الثاني للبحث في النص - وهو ما اقترحت تسميته بالاجناس الادبية كاللحمة والدراما والقصة - فمن الصعب جعله جزءاً من فصل ، وأكثر جدوى لو خصصناه ببحث مستقل . ولهذا نعدل عنه مؤقتاً الى ما نراه في صميم البحث النقدي وهو الميزان أو تقويم هدف الفن ، وبعبارة اخرى هو التعرف على مضمون النص .

والمضمون في الواقع ليس هو الموضوع ، وليس هو الجنس الادبي .

بمعنى أنه لا يمكن أن يكون قصة ولا قصيدة ولا موضوعا لقصة أو قصيدة، وإنما يكون الفكرة التي يستهدفها الأديب . وهذه الفكرة مرتبطة بموقفه العام من الحياة أو بفلسفته التي تربط الوجود بقوانين يرتضيها هو بعد طول دربة وتمرس .

فشلي مثلا يكتب الشعر ، وله في الشعر قصائد ، وتحوي كل قصيدة موضوعا أو أكثر . ولكن وراء أية قصيدة مضمونا معينا ، أو نظرا مرسوما إلى الناس يحدد علاقاته بهم ، وهو يشكل جزءا من فلسفته .

وأبو العلاء المعري يكتب « رسالة الغفران » وهذه لها موضوع ، ويكتب « الفصول والفايات » وتلك ذات موضوع آخر ، وينشد القصائد الطوال والمترمة بشيء لغوي وغير المترمة بشيء آخر . وهو في كل هذا يصدر عن موقف في الحياة ، ربما يخطط له التبرم والزهد في كل شيء حتى في غيبات الدين .

وهكذا ، مما يتهيأ لنا به أن نطرق الموضوع الأزلي وهو : لماذا يكتب الأديب ؟ وبمعنى آخر : ما هدف الفن عنده ؟

أهو للامتناع واللذة أم للفائدة والتهذيب ؟ الأدب للمجتمع أم الأدب للأدب ؟ ان النظرية الرومانسية ترفض أن تحدد الفن تحديدا موضوعيا ، ويرى أصحابها الفنان منفصلا عن الناس ويصدر وفق مزاجه دون ما تقيد بأي قيد . ولقد قرر « سوريو » أن طائفة الكلاسيكيين الذين يأخذون بفكرة الإلهام يؤيدون تلك النظرة (١) ، وعلى هذا يصبح الفن للفن قيمة عند من يتشيعون لأولئك وهؤلاء . وفي حدود هذا المعنى يضع كروتشه وبرجسون وكيسلرنج ومن يتأثرونهم عندنا مفاهيمهم المختلفة ، ويقدمون الآن أدباء جعلوا أنفسهم في صف واحد ضد المحدثين ولا سيما ضد الشباب من الشعراء .

فصالح جودت مثلا قد يعتبر في نظر بعضنا كلاسيكيا ، ويعده آخرون رومانسيا أو واقعيا . غير أنه على أي الحالات يهاجم - كناقد هاو - كل الشعراء الذين لا يلتزمون الأطار التقليدي للقصيدة ، ويضمنون شعرهم موقفا طليعيا . بل قد يسميهم جميعا وبلا استثناء قرامزة ، كما يسميهم غيره حمرا ، وباسم الاخلاق تارة والقيم تارة أخرى يتعرض المحدثون لمحنة منشؤها أساسا كفرهم بنظرية الفن للفن .

ولكن الذي يقرر هذا المستوى - دون أن يرفضه - الناقد المحايد ، فيتناول النتاج الأدبي في ضوء هذه النظرية كاشفا عن مواطن الجمال التي

لا نظير لها في الاستطابقا ، فان لم تكن القيمة جمالية طرحت على مقياس اللذة الخيالية أو مجرد الامتاع . وهنا يحرص الناقد على أن يكشف : هل تحقق الهدف بإيصال تجربة الأديب الى المتلقي ، أي ان الناقد يعين القارئ على تعيين ابعاد تلك التجربة وسبر غورها .

ويبدو ان طائفة كبيرة من الادباء قد استهوتهم هذه القيمة الطبيعية ، فتوسعوا فيها توسعا أضر بالادب ضرا يخشاه الاخلاقيون . الا ان طبيعة الادب تستطيع أن تتقبل كل ما لا يسرف في اللذة ، ولا سيما اذا أضحت حسنة . ومن ثم قد يقرأ بعضنا نزار قباني بمضض ، وقد يرفض بعضنا الآخر أجزاء ضخمة من أشعار بودلير وسعيد عقل ، وثمة كثيرون يهاجمون مدام بوفاري وعشيق اللادي تشاترلي وانا كارثينا، بينما يقرر غيرهم من النقاد انها في مستوى الاعمال الكبيرة التي تنسب للرواد !

ولا نستطيع ان نطمس جذور القضية ، فقد قرر افلاطون ان الفن لا يهدي الى شيء أو لا يوصل الى الحقيقة . وهو قد يجدي ، ولكن في حالة التسبيح بحمد الآلهة أو في حالة التفني بمآثر الابطال . على أن أرسطو رأى من بعده ما رآه الاجتماعيون ، رأى أن للفن دورا في البناء الاجتماعي ، ولهذا لا بد أن ينفع ، أو يجب أن يكون له هدف ، حتى وان كان تعلم الحياة !

ولا شك أننا نستطيع دون الدخول في مشاكل ميتافيزيقية عن طبيعة الفن للفن ، أن نقبل الادب الفائي أي الادب الذي يستهدف غاية معينة ، وهذه الغاية هي ما نعبر عنها بالمضمون . ومن ثم نرفض أن يكون من قيسم الادب التسلية أو الامتاع أو التطهير (١) أو التنفيس أو الفرار ، بمعنى أننا لا نقبل مثلا من علي محمود طه أن يهرب مع الملاح التائه ، ونأبى على ابراهيم ناجي أن يطير وراء الغمام أو ينشد ملحمة السراب ، وتأخذ على شكيب الجابري أن يربطنا بآفاميا بقيود جنسية وبلاغية قوية .

ان النقد من حيث هو نقد لا يملئ شيئا من هذا ولكنه يناقشه على المستوى الاجتماعي والفني . اذا طالما سأل : كيف نجعل الاديب نقطة انطلاق لبناء مجتمع تتكافأ فيه التجربة والفن ؟

العلم يقدم الحلول التجريبية ، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية ، فلا اقل من أن يقدم الاديب حلوله الوجدانية !

(١) Catharsis هو الاستمتاع بدون ألم ، والانسان في رأي أرسطو على ما ذكر في « فن الشعر » في حاجة الى أن يطهر نفسه من الانفعالات القاسية ، وليس كالمأساة اقدر على ذلك لان المحاكاة في هذا الفن ترمي الى اثارة الرحمة والخوف وبهما تخلص النفس من الانفعالات الضارة .

وعلى هذا يحاول الناقد دائما ان يحدد معالم العمل الادبي ، او فلنقل يسأل عن مهمة الاديب نفسه ، ويمكننا ان نرجع كثيرا من حملات النقاد على ادب هذه الايام الى عدم وضوح اية غاية . وبلغ من اشتداد النكير ان طوبل كثير من الادباء بتحقيق القيم الاخلاقية - على اقل تقدير - فبعثت من جديد آراء شلي واليوت ومن لف لفهما ، بل تكاد تطل علينا من جديد تلك النزعات التي جعلت واحدا كالبوصيري ينشد « البردة » وآخر كمحرم ينشد « الالياذة الاسلامية » بل يتقدم بعض الدارسين فيخطط لمنهج الفن الاسلامي دون ما نظر الا الى الاخلاق التي عبثت بها حضارة القرن المادية .

نعم ان القيم ينبغي الا تفقد اخلاقيتها ، ولكن الخطر ان تصبح كل شيء! والخلاصة ان الناقد يريد ان يرى المضمون، وبمقدار طواعية هذا المضمون لتفسير الحياة يقبل النص ، ولنقلها بصراحة : ان السبب الذي من اجله لا يقدم لنا كثير من الادباء اية قيمة او يقدمون لنا قيما شوهاء ومبتورة هو انهم لم يستكملوا اسباب نموهم . فالى جانب تأهب الاديب بالأداة يجب ان يتأهب بالفكر حتى لا نحس انه لا يعرف شيئا ، لان معرفة الاشياء أصبحت من الامور العادية جدا في القرن العشرين .

وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتزام الوجوديين ، ولا نطالبه بموقف الماركسيين ، لا ولا نحب ان ينتمي الى طائفة متعصبة او الى حزب متعنت . انما نطالبه بالادراك وتعريف الاسرار قبل ان يقدم نفسه الناضجة التي تعيش الحياة من خلال تجربة الانسانية كلها ، والانسانية لا تلهو وكذا الفنان !

واذا كان من غير المقبول لنا ان يسخر المؤلف نفسه وفنه للدفاع عن عصبية بذاتها ، فنحن كذلك لا تقبل من الفنان ان يهرب من الحياة ليعيش في هلاميات ترفضها الحياة . نحن نريد منه ان يكون ذاتا حية مفردة داخل اطار مجموع حي متحرك له مشكلاته ، وله مقدماته التي يدافع عنها لانها رؤيا الفن التي تقدم طبيعة الفنان على استشرافها .

الفصل الثاني

أجناس العمل الادبي

هذا امتداد طبيعي للبحث في النص، وقد آثرنا أن نطيل فيه القول لاهميته من ناحية ، ولأنه يحتاج من ناحية أخرى الى نظرات تاريخية تحدد نمو الظاهرة الادبية من داخلها وانتقالها من أدب الى أدب أو اختلاطها بظاهرة ادبية أخرى على نحو يؤلف شيئاً جديداً ، وهكذا ...

ونظرية الاجناس الادبية (١) تقوم أساساً على عنصر الزمن لتكشف عن تأثير اللاحق بالسابق ، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده وما قد أضيف اليه منها أو عدل عنه الى غيرها ، فكان من ثم الجديد أو المخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلاً للفنان . وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماماً قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون أن تربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه ، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التي تتوغل في عصور سحيقة .

وبالمثل يجب أن نتسلح بمعرفة ماضي الدراما اذا أردنا ان يصدق حكمنا على مسرحية معاصرة . وليس يكفي ان نعرف انها كانت من قبل شعراً واصبحت اليوم نثراً - مع وجود المسرحية الشعرية على نطاق ضيق - وانها

(١) بالفرنسية Genres Littéraires وكان الانجليز يطلقون عليها Literary Species ثم عدلوا عنها الى Literary Genres وفيها اشارات الى ثلاث مراحل حضارية تطور الادب خلالها تطورات مختلفة . اولها الفيتيشه Fetichism التي انتهت بنهاية القرن الرابع عشر تقريباً بعد أن أظهرت البواكير الاولى لثنى الفنون ، والثانية الميتافيزيقية التي عطلت حركة النمو الفني لأنها أرست دعائم الكلاسيكية على أساس محاكاة القديم فقط ، والثالثة الوضعية Positivism التي تجعل الادب أداة تعبير عن حاجات المجتمع لخضوعه لعناصر الزمان والمكان والاضاع الاجتماعية .

كانت قديما تراجيديا ثم نشأت الكوميديا غير معتنى بها كما يقول أرسطو ، وبعد ذلك اندثرت في العصور الوسطى لتقوم درامات دينية تنحرف في القرن الخامس عشر او السادس عشر الى « الشعبية » في هزليات ساخرة .. ليس يكفي هذا ، وانما لابد من تفهم الخصائص الفنية من حيث هي كائنات عضوية حية تنمو متأثرة بالامواج الاجتماعية والزمن ، وتتحرك في اطر الفن من ايقاع وغنائية ووزن مقفى - اذا كانت شعرا - خاضعة او غير خاضعة للقواعد المتوارثة .

لقد أصبح من المقرر ان احاطة النص الادبي بهذه المعرفة التاريخية النقدية يخدمه ويستكنه جوهره ويرسم ابعاده الحقيقية ، ولهذا كان لا بد لاي ناقد من أن يلزم نفسه بقراءات مقارنة تتوجها مجهودات فردينان برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) . وكان هذا مدرسا بالمعلمين العليا ومديرا لـ « مجلة المعلمين » ونشر في النقد وتاريخ الادب ثماني مجموعات كلها تشهد بحرصه على أن يؤكد دائما العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الادب ، بل قد رأى - استنادا الى نظريات داروين ولامارك وسبنسر (١) - في بعض ضروب الادب ما يشبه الانواع في مملكة الحيوان من حيث تطورها وتسلسلها المعروف .

على اننا لا نقول بذلك ان برونتيير كان اول من اهتم بنظرية الاجناس الادبية (٢) ، فقد اعتد أرسطو - بحسب ما تدل عليه كتاباته في فن الشعر - بالفكرة بدليل تقسيماته العقلية الهندسية التي جعلت الادب قصصا وغناء وتمثيلا ، وانقسم التمثيل الى تراجيديا وكوميديا ، وامتازت الكوميديا بكذا وكذا ، ويجب ان تقوم الكوميديا على كذا وكذا ، الخ ...

ولكن برونتيير نبه الى أن نظرية التطور في الادب لا ترمي الى بحث

(١) لداروين نظرية التطور ، وللامارك نظرية التحول ، وأما سبنسر فقد نقل قوانين التطور من العضويات الى المعنويات مطبقا اياها على علم النفس والاخلاق والاجتماع - راجع V.G. Childe : Social Evolution, Lodon 1950 وتلك من قبيل الفكر المثالي الذي يضرب في فلسفة اوجست كومت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) الوضعية المنادية بالتطور والتقدم . وقد أفضت تلك الفلسفة الى أن التطور الانساني مر بثلاث مراحل حضارية هي : اللاهوتية التي تنزع منزع الاساطير في تفسير الكون ، ثم الميتافيزيقية التي تقيم تفسيرها على فكر يرفض الواقع ، وأخيرا الوضعية التي تفسر ظواهر الكون بالملاحظة والتجربة . وبطبيعة الحال طبقت تلك المراحل الثلاث على الفن لرصد حركة تطوره .

(٢) يجب ان نذكر هنا أن برونتيير طبق نظريته على ثلاثة اجناس في الادب هي المسرح والشعر الغنائي والنقد الادبي ، وهو يرى بصفة خاصة ان وحدة الموضوعات طورت شعر الوعظ الديني الذي كان شائعا في القرن السابع عشر الى شعر فثائي رومانسي انتشر في القرن التاسع عشر .

الماضي - مجرد بعثه - بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن ان يفسر مجموعات المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي . انها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الادبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان ، آخذة ومعطية ، متحركة او واقفة ، موجودة في آخر الامر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق ، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر .

على أي حال كان برونتيير ذكيا ، وان أخطاه التوفيق عندما رفض ان يعترف بالانتاج الادبي الكبير الذي لا يتلاقى مع فكرته . ومن ناحية اخرى كانت دراساته كلها ذات طابع تقريرى ملزم ، والفن كما نعرف لا يلزم بشيء ولا يخضع للسدوجماتيقيات ، بل هو حدس او حس باطني intuition قبل كل شيء . فاذا كنا مع ذلك ندعو الى التمسك بنظريته ، فانما على سبيل ان تكون دراستنا ذات طابع وصفي وبتعليلات لا نفترض ان تكون ملزمة على طول الخط ، مع تقرير فكرة ان الاعمال الادبية العظيمة تظل محتفظة بقيمتها الفنية بعد انقضاء وضعها التاريخي الذي نشأت فيه كاستجابة من الاديب لحاجة مجتمعه .

وفي هذه الحدود يمكن ان نأخذ بادىء ذي بدء بالقسمة الادبية التقليدية وهي ان الاجناس الادبية منها ما هو نشري ومنها ما هو شعري . وبطبيعة الحال لا تقوم هذه القسمة على اساس تاريخي ، بمعنى ان الاجناس الشعرية مثلا لم تسبق الاجناس الشعرية ، وان القطعة الملحمية - من حيث هي ضرب شعري يقوم على الحكاية - ليست متقدمة على الاسطورة او الخطبة . وانما عملية النشوء والارتقاء او التوالد كانت تقع بدون قيد الا قيد حاجة العصر ، وقد ينشأ جنسان معا من النثر والشعر في زمن معين وعلى صعيد مكاني واحد . وعلى ما تدل الدراسات الانثربولوجية والميثولوجية يمكن ان نقول ان اول تعبير ادبي - في العالم - ارتبط بالدين ارتباطا معيشيا . ولعلنا لا نجد حرجا في ان نجعله اسطورة بمعنى Myth - اي شيء يقال لو جاز ان نصدق فقهاء اللغة - وليس بمعنى الحكاية الخرافية !

لكن لهذا مجالا آخر ، ومن ثم نعود فنقول انه لما كانت القسمة الادبية الثنائية قد حلت - ولو شكليا - مشكلة طبيعة الاداء الادبي او صياغته في خطوطه العريضة ، فانه من الضروري ان نتبين الخطوط الاقل عرضا . وهنا نرى في النثر بصفة اساسية الخطابة والامثال والقصص والسير الادبية ، وبدرجة اقل المسرحية التي نشأت شعرا . وسنرى في الشعر بصفة اساسية الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية ، وبصفة اقل الامثال والقصص

الشعري الذي حل في تقدير الشعب محل الملاحم الكلاسيكية العظيمة (١) .

وعلى هذا النحو تبدو القسمة الثنائية تقريبية ، او هي لا تعني شيئاً كثيراً في صياغة الجنس الواحد الا بمقدار ما يكون هناك من فرق بين الاداء الشعري في المسرحية مثلاً والاداء النثري وتأثير ذلك في عرض الموضوع وتطويره ، الا ان وجود الانواع - على ذلك النحو المعقد - مؤيد لفكرة برونيتير ، اي ان قوانين التطور في عالم الاحياء لها ما يماثلها في عالم الفنون . فالملمحة مثلاً تشبه الكائن البيولوجي في انها تنشأ وتتطور ثم تنقرض . وانقراضها لا يعني فناءها ، وانما يعني ان بعض عناصرها جعل اساساً لنوع آخر كالمسرحية مثلاً او الرواية النثرية التي عبرت بمرحلة الاروتيك .

وفي الاجناس الادبية لأدبنا العربي لا نزال نرى اضطراباً في الرؤية الفنية الى الفنون التي تنظم وهي في الاصل نثر ، كحكايات الابطال التي ترد في سياق القصيدة الجديدة بتفصيلات تبعدها عن الشعر ، ومسرحيات البطولة والمواقف التاريخية اللافتة التي تزدهم بالغنائيات والوصف الحسي والخطابية الجوفاء . ان الخط الفاصل بين الجنس والآخراً دقيق ، ولا يكفي فيه ان يكون النظم موسيقي ووقع اوزان وقوافي ، فان أرسطو منذ قديم نبه الى مراعاة اسلوب المحاكاة للموضوع ، وكان ثمة خلاف كبير حول شعر الملاحم وشعر التراجيديا اودى بالاول في معرض المفاضلة على أساس طبيعة كل فن وحقيقة العناصر المكونة له (٢) .

ومع ذلك فلا نزع ان الادباء جميعاً يخطئون ، فثمة هؤلاء الذين اطلقوا على آداب الغرب ، ووقفوا بذكاء على المصادر الفنية لاجناس أدبنا القومي ، وجربوا وسائل التصوير عندما تستعار من جنس لجنس وعندما تكون ذات ابعاد معينة لتحقيق وحدة العمل الفني . واكثر من هذا رفض بعضهم نظرية برونيتير على قاعدة التطور الوضعية - مع تسليمهم بملابسات النشأة والنمو والذبول قبل تحول النوع الذابل الى نوع جديد - واستعاضوا عنها بعملية مادية ترد الجماليات الى الممارسة الاجتماعية داخل اطار التاريخ .

وفيما يختص بالبحث الجاد عن الجنس الادبي الاول يمكننا ان نعود الى الكتب المتخصصة ، ولكن يبدو انه كان نمطاً نشرياً مثاله المسجعات الدينية التي وجدت في الادب الجاهلي القديم . وبالنسبة للاغريق - وهؤلاء لهم

(١) من اشهر الملاحم الالياذة والاولديسا والانياده والكوميديا الالهية والغريوس المفقود في الادب الاجنبية ، ويرى بعض دارسي الفولكلور العربي ان ما في السير الشعبية الاسلامية من شعر يمكن ادخاله في نطاق الملاحم .

(٢) راجع فن الشعر ٩ ، ٧٨ (ط . النهضة المصرية سنة ١٩٥٢) .

تاريخ أدبي محفوظ - تضمنت طقوسهم الدينية أناشيد صيغت لتمجيد الآلهة، وليكن على رأس هؤلاء ديونيسوس اله الخصب. وظهور هذه الأناشيد هو أول عصور الأدب المعروفة (١) ، ولكنه لا ينفي الطور الميتافيزيقي الذي تميزه الحكاية ولا ينفي أيضا أن تكون الأسطورة شعيرة كلامية يقصد بها ترديد اقوال الآلهة في أثناء الطقوس (٢).

المسألة ليست لغزا ، ولا نحن ندور في حلقة لا مخرج منها . اذ يبدو ان الأسطورة عاشت قبل أن تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائي من حياة كل الشعوب ، ثم أصبحت فنا وعلماء وعقيدة وتفكيراً أو قل فلسفة ، بل لعلها أصبحت - كما يقول العلامة لويس سبنس - دستور الحياة والموت في قالب قصص.

ولسنا نستطيع ان نحدد الصفات الأساسية للأساطير مع ان بوهيميروس - في القرن الرابع قبل الميلاد - واتباعه حاولوا أن يستشفوا منها قيما يقينية، وكذلك راحوا يبينون ما تتضمنه من تاريخ . وهذا مهم كما نرى ، ولكن الأهم أن ثمة دارسين اليوم يرون فيها ينبوع الحياة الثر ، بحيث يمكن ان يرجعوا اليها كل شيء في الدين والفن والعلم والصناعة والاحلام ، بل ان المرء حين يفوض الى « لاوعيه » يجد من بقايا ماضيه ذلك « اللاوعي الجماعي » يمدّه بحكمة لا ترتفع اليها تجربته قط (٣).

ومهما تكن قيمة هذه الآراء فانها لا تخفي حقيقة هامة ، وهي ان الأساطير أصبحت تحكي حكايات قوامها الرغبة في السيطرة على الطبيعة ، ولهذا فقد ارتبطت بالسحر ، وسيطر رجال الدين - الكهان عند العرب - بهذا السحر على الرقاب . وذلك حين يستمطرون السماء او حين يشفون المريض ، او حين يخبرونهم ببعض الغيب . ولا شك ان طقوس الكهان بكل ما فيها من اسجاع تسجل انفعالات متناقضة ، ولكنها في الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليد ، وتجعل لهذا المجتمع شخصا يهتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى ليقول الدكتور شكري عياد ان بطل الأسطورة « بطل موضوعي

(١) راجع الدكتور محمد صقر خفاجة : تاريخ الادب اليوناني ٣٥ « رقم ٦١ من الالف كتاب » .

(٢) Lewis Spensl: The outlines of Mythology, p. 2, 3, London 1949

وكان أرسطو يرى ان الشاعر يجب ان يكون صانع حكايات وخرافات اكثر منه صانع اشعار « فن الشعر ٢٨ » ويعني هذا أن الخرافة أقدم من الصياغة الشعرية ، والخرافة عنده تعني حكاية من أبطال تاريخيين صيغت صياغة خيالية .

(٣) البطل في الادب والأساطير للدكتور شكري عياد عن بونج وغيره ٥٥ ، ٨٣ ط . دار المعرفة ١٩٥٩ .

بمعنى ما قبل الذاتية» (١) أي يعيش مع جماعته دون تفرد ، فان احساسه بشخصيته او بالذاتية لم يكن قد تبلور بعد .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار كل اسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة ، حيث يسجل الجميع افكارهم ، وهذه الافكار مهما تشعب فانها تتضمن الجزء القولي الذي كان يصاحب الطقوس البدائية ، وهو ما يقصد بكلمة myth وقريبة منها الكلمة القديمة mythos (٢) .

وهكذا نرى ميدان الحكاية واسعا صعبا ، يضطرب فيه السحر بالفن بالمعتقد بالاسطورة ، وقد اختفى كثير مما كان يشكل فيها أسباب الحياة . غير انها ظلت حتى عصرنا - وبالطبع في عصر الملاحم من قبل - شيئا بعضه دخل القصص وبعضه الآخر دخل الشعر . وها هو ذا أرسطو في مخططة التشريعي يصرح بأن الملحمة عبارة عن « محاكاة » شعرية وان تكن قصة ، بمعنى انها تروي أحداث الحكايات - ولا تقدمها أمام عيوننا كما يحدث في التراجيديا - بعيدا عن التاريخ الذي لا يراعي فعلا واحدا تاما كله (٣) وبهذا القول تلمس الفروق واضحة بين الاسطورة والخرافة والملحمة والمأساة المسرحية .

ولكن اذا كان هذا العرض لا يشفي كثيرا غليل أحد ولا يكشف عن حقيقة الدلالات التي تكمن اليوم في الاسطورة والحكاية فاننا نحيله الى المظان القديمة ، ومن تحصيل الحاصل ان يقال ان أحد الأسباب في غموض هذين الفنين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما غيبيا بما يناقض الدين . فالاساطير « الاحاديث التي لا نظام لها » و « أسطر أخطأ في قراءته » و « سطر تسطيرا ألف علينا وأتانا بالاساطير » و « السطر الاقاويل المنمقة المزخرفة » و « الاسطورة الحديث الذي لا أصل له » وما أشبه ذلك - في معظمه - بما يقدم من أقوال بين يدي الآلهة ، وان يكن فيه الخطأ والكذب الى جانب التنميق والزخرفة حتى لتدخل فيه استجاع الكهان من بعض الوجوه ! وقد استعمل القرآن الكريم لفظة « الاساطير » بالذات فيما لا أصل له من احاديث

(١) البطل في الادب والاساطير ٨١ .

(٢) جاء في The Reader's Companion to World Literature صفحة ٢٠٦ ،

١٥٨ ، ١٥٩ ، ان الاسطورة - بعد تطورها - ليست نوعا أدبيا وانما هي حكاية غير ثابتة Floatable tale وتصلح ان تكون مادة أولى raw material للدراما وهي تختلف عن حكايات التسلية Fabliaux التي منها الف ليلة وليلة وديكاميرون بوكاتشيو واقصاصيص تشويسر الشعرية كما تختلف من خرافات الحيوان Fables التي منها خرافات إسبوب وبانج تيرا وكليلة ودمنة .

(٣) فن الشعر ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩ .

فقال « قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، ان هذا الا أساطير الاولين » اي مما سطوروا من أعاجيب الاحاديث وكذبها ، وقال أيضا « وقالوا أساطير الاولين اكتبها فهي تعالى عليه بكرة وأصيلا» (١) اي أن ما انزل على الرسول - في رأيهم - هو من هذه الاقوال التي لا طائل وراءها .

ونجد اختلاط هذا المدلول بما يحاول أن يحدده اللغويون من معنى للحكاية التي هي الخرافة ، فهذه من خرف خرفا « فسد عقله من الكبر » والخرافة « حديث الخرف المضحك » والخرافة كثمامة « رجل من عذرة استهوته الجن فكان يحكي ما رأى فكذبوه وقالوا حديث خرافة » او « هي حديث مستملح كذب » ولم يستعمل كتاب الله هذه الكلمة قط (٢).

وهكذا لا نخطيء اذا افترضنا ان كثيرا من الدارسين لا يكادون حتى اليوم يفرقون فيلولوجيا بين الحكاية والاسطورة ، فان كنا حاولنا هذا التفريق هنا فلكي نخص الحكاية بالقصة او نجعلها نواة للفن القصصي ، باعتبار ان الخرافة صارت مقصورة على قصص الحيوان كما ورد في كليله ودمنة التي تأثرها كثيرون في اوروبا .

على أن النظرة التطورية البرونيتيرية قد لا ترضى عن ذلك - والواقع انها لم تتعرض له قط - كما أن النظرة المادية قد تعترض عليه لما فيه من تفسيرات توشك ان تكون لاهوتية او ميتافيزيقية . لكننا لو تعمقنا كل ما قدمناه ، فاننا سرعان ما سنكشف شدة ارتباط النشاط الادبي - كفن - بالنشاط الاجتماعي ، بل ربما لم ينكر قط ان للانواع الادبية ومنها الحكاية الاسطورية Legend وظيفة اجتماعية يحكمها التاريخ .

١ - القصة

والقصة بمعناها الواسع فن ارقى من الخرافة ، بل هو بعد ان تفرع وتحددت فروعها فن يكاد يكون حديثا ، الا انه في اشكاله الاولى كان احدي ظواهر المجتمعات وهي تحاول ان تستقر . وتراثنا العربي كثرث الاغريق مليء بالقصص على هذا النحو القضااض ، وفي « كتاب التيجان » الذي يقال

(١) راجع في هذا مادة « سطر » في المحيط والمنجد وسورة الانفال « آية ٣١ » وسورة الفرقان « آية ٥ » .

(٢) راجع المحيط والمنجد مادة « خرف » .

انه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شربة (١) كثير من تلك الحكايات التي حاول الكفار ان يقرنوا بها - باطلا - كلام الله ، وهذه نفسها كانت احد الاسباب المباشرة التي من اجلها عني القرآن بسرد القصص ، فلم يرسل الرسول « بلسان قومه ليبين لهم » فهل يعقل ان يحدث النبي قومه بما تمجه اذواقهم ؟

ومع ذلك فان انكارنا التعبير بالقصة لا يخرج عن أحد امرين : اما ان الحياة العربية لم تنتج قصصا لسبب ما وهذا لا يستقيم مع بدائيات الشعوب ، واما اننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه ما لم يخضع لها .

وكلا الترضين عرضة للمناقشة ، ولكننا نقول ان كتاب التيجان وسيرة ابن هشام ، ومقدمات كتب التاريخ العربي واكليل الهمداني وكتاب ضوء الساري الذي يحكي فيه الرسول بنفسه خبر تميم الداري . . كل هذه كانت تضع للعرب قصصا عن أنفسهم وعن غيرهم من الشعوب ، حتى لقد قال الهمداني في كتابه « الوشي المرقوم » ان خبرا لم يأت عن العجم وغيرهم الا عن طريق العرب ، وذلك لان من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والحجاج علم العرب العاربة واخبار اهل الكتاب - من يهود ونصارى - وخرافات اليونان والسند وفارس !

وقال ابن هشام في السيرة « وحدثت ان قريشا وجدوا في الركن - ركن الكعبة - كتابا بالسريانية فلم يدروا ما هو حتى قرأها لهم رجل من يهود فاذا هو : أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والارض وصورت الشمس والقمر ، وحففتها بسبعة أملاك حنفاء ، لا تزول حتى يزول أخشباها ، مبارك لاهلها في الماء واللبن » (٢) .

ويبدو من هذا ان بعض القصص كان في صحف كتلك الصحف التي أشار اليها القرآن في قوله تعالى « ان هذا لفي الصحف الاولى صحف ابراهيم وموسى » وكان بعضها يروي مشافهة ، وربما سجلت في مثل ما سجلت فيه أيامهم واحاديثهم . . عن غرام المنخل اليشكري مثلا وفتوة طرفة بن العبد ومغامرات الصعاليك ، وعرامة ذي جدن ، وكل هذه كانت معروفة وربما نقل عنها واحد كالجهمياري على ما يقول ابن النديم (٣) .

(١) طبع التيجان في حيدر اباد الدكن سنة ١٣٤٧ وهو عبارة عن كتابين معا أحدهما بهذا الاسم نفسه وينسب لوهب بن منبه الذي مات سنة ١١٤ هـ ٧٣٢ م ، والآخر بعنوان « اخبار عبيد بن شربة الجهمي في اخبار اليمن واشعارها وانسابها » والمعروف ان ابن شربة وضع هذه الاخبار لمعاوية بن ابي سفيان ، وعاش هو الى أيام عبد الملك بن مروان .

(٢) السيرة ١ : ٢٠٨ والاخشبان جيلان في مكة .

(٣) قال انه ألف كتابا سماه ألف سمر من أسفار العرب والعجم والروم بما نقل من الكتب المصنفة في الخرافات .

ويروي ابن هشام ان النضر بن الحارث كان من « شياطين » قريش الذين آذوا الرسول « وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان اذا جلس رسول الله وحذر الناس ما أصاب قبلهم من الامم خلفه في مجلسه اذ قام ثم قال : انا والله يا معشر قريش أحسن حديثا منه ! ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسفنديار . »

على أي حال يمكن أن يقال ان العرب منذ اشرق عليهم نور الاسلام كانوا يقصون ، والرسول نفسه اعتاد ان يقص وان يكن ابو طالب المكي في كتاب « قوت القلوب في معاملة المحبوب » يحكي خبرا يبين فيه انه عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضر الجهل به (١) ، كما يحكي خبرا آخر مؤداه ان علي بن ابي طالب عدها - أيام الفتنة - احدى البدع فحمل عليها وطرده من المسجد الجامع في البصرة كل القاصين ما عدا الحسن البصري (٢) . ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص في « مجالس الذكر » القصص الديني ، وستظل تلك المجالس (٣) مقابلا لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت، ويلعب الخيال الدور الاكبر في كل ما يقال . ولعل كتابي وهب بن منبه وعبيد بن شربة - التيجان واخبار عبيد ابن شربة الجرهمي - حصيلة النوع الثاني وان كنا لا نزع ان ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالي في القرن الاول الهجري ، لسبب واضح هو ان ما فيها دون فيما بعد وزيد فيهما وحذف منهما شيء وشيء !

وقد اقبل القرن الثاني الهجري وفن القصة العربي يخطو بقوة وجراة، ولم يعد ثمة من يقف في سبيله ، بل شجع عليه العباسيون ووجد - في نهاية القرن - الادباء الكبار الذين اهتموا به ، ومنهم الجاحظ ، كما امتد سلطانهم الى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليدا بعد ذلك ان تتضمن موسوعات التاريخ - على ايدي المسعودي وابن الاثير وابن الجوزي ونحوهم - كثيرا من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكايات الاسطورية والخرافية، واذيغت من ثم حكايات المردة والشياطين ومفارقات الجن في ثوبها الفارسي والهندي ، كما اذيعت حكايات الحيوان التي ظهرت في كتاب « كليلة ودمنة » المشهور . واكبر الظن أن هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات ردها اقليم العراق

(١) قوت القلوب ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ « ط . المصرية سنة ١٩٣٢ » .

(٢) قوت القلوب ٢ : ٢١

(٣) كان يحكى فيها جماعة من العلماء والنسك والزهاد اشهرهم عامر بن قيس وصلبة ابن اشم ومزرق المجلي ومحمد بن واسع وفرقد السبخي وعبد الواحد بن زيد وموسى بن سيار الاسواري ، وهذا الاخير كان يقص القصص القرآني بالعربية والفارسية جميعا .

— لاسيما في البصرة التي سميت بأرض الهند — وأعاد كتابتها عبد الله بن المقفع ، وهذا بالطبع لا ينفي أن بعضها ورد في السنسكريتية .

وفي نهاية القرن نفسه — تقريبا — ترجمت من الفارسية « ألف ليلة وليلة » وكانت باسم « هزار أفسانه » . قال محمد بن اسحاق على ما رصد ابن النديم في كتابه المسمى بالفهرست « أول من صنف الخرافات وجعل له كتابا وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان الفرس الاول . . . ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهدبوه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه ، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة ، وكان السبب في ذلك ان ملكا من ملوكهم كان اذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهرزاد فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها » (١) .

وبابتداء القرن الثالث الهجري يبدأ العصر الذهبي للقصة ، ويتسع الخيال فيها ، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطأ ، بل ان ألف ليلة وليلة التي تجرد لها الفصحاء — على ما ذكر صاحب الفهرست — تصبح صورة للانحراف اللغوي في هذا العصر . وكان لا بد من أن يقرع ناقوس الخطر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر من ناحية ، وهؤلاء الذين يهتمون بأسباب الثقافة العربية من ناحية أخرى ، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذي أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية ، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والعلماء والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعا (٢) .

وهكذا بدأت عملية التهذيب اللغوي في بناء القصة الفنية ، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوي صاحب الاحاديث المشهورة التي جمع بعضها ابو علي القالي في أماليه ، ونوه بها الحصري في كتابه « زهر الآداب » وكانت أساسا لمقامات بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري .

(١) الفهرست ٤٢٢ ، ٤٢٣ « ط . التجارية سنة ١٣٤٨ » والكتساب نفسه وضع سنة ٣٧٧ هـ .

(٢) يحكى ان سفيان بن حبيب لما دخل البصرة وتوارى عند « مرحوم المطار » قال له مرحوم : هل لك ان تأتي قاصا عندنا فتتفرج بالخروج والنظر الى الناس والاستماع منه ! فخرج معه الى صالح المري على تكره — كما يقول الجاحظ في كتابه البيان والتبيين — كأنه ظنه كبعض من يبلغه شأنه من قصاص العامة .

ومن المؤكد ان كثيرا من الدارسين الكلاسيكيين لا يمكن ان يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد - وبالتالي المقامات - من قبل قصص العامة أو قصص التسلية . غير أننا ما دمنا نضع في حسابنا عملية التخيل كفاصل بين القصة الوعظية التي تلقى في مجالس أهل الذكر والقصة التي تلقى في مجالس اللهو، فإنه يكون من الضروري التسليم بفنية الأحاديث والمقامات على أساس أنها قصص - فيها حدث متطور ونهاية محددة تصنعها الشخصية أو الشخصيات - بغض النظر عن التلقينية اللغوية التي تبدو كما لو كانت من أهم الأهداف .

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بأن مقامات بديع الزمان قصص عامة عن الكدية ، كتبها عربي متعصب لعروبتة ، وأن يكن ثمة مستشرقون يرون أن بديع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس .

وقد يكون تحول القصة عند بديع الزمان على ذلك النحو التلقيني ضربا من الحرص على لغة القوم - ولا سيما أن موضوعها الكدية يخلق تناقضا بين الشكل والموضوع - وقد يكون تجاوبا مع القصص العامي ، إلا أن الشيء الذي لا شك فيه أن كل ما في المقامات مخترع ، وأصبحت شخصية بطلها - أبي الفتح الاسكندري - بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنبا إلى جنب مع أحدب فيكتور هوجو وأبله دوستوفسكي وغيرهما ، ويروع قارئه بمغامراته وذكائه ولباقته وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

وعلى أية حال ينبغي على دارسي نظرية الاجناس الادبية - هنا - أن يكشفوا عن هذه الوقائع علميا سواء أكانوا من أصحاب التفسير المثالي الذين يفسرون الظاهرة الادبية بقوانين ظاهرة أخرى ، أم كانوا من أصحاب التفسير العلمي الذي يرد جماليات الفن إلى التمرس الاجتماعي وحده .

والى أن يتحقق ذلك على ضوء المبادئ العامة في نشأة النوع الأدبي وتطوره نقول أنه ظهر كثير من القصص والحكايات والطرائف في هذه الفترة من تاريخ المسلمين ، وكانت عند الغربيين عصر ظلام يعيشون فيه حالة على الثقافة اللاتينية على ما يدل عليه تاريخ القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين .

ومن أشهر كتب القصص والاعبار « كتاب اعتلال القلوب في أحاديث المحبة والمحبين » وهو قصص عن عشاق العذرية والصوفية وضعها أو جمعها أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطي السامري المتوفى سنة ٩٣٨/٣٢٧ .

و « كتاب الفرج بعد الشدة » ألفه أبو علي الحسن بن علي التنوخي

المتوفى سنة ٩٥٣/٣٤٢ في صورة نوادر وحكايات قيل ان بعضها لابييه .
وقد هذبها بتصرف محمد عوفي في « جامع الحكايات وجوامع الروايات »
ثم رفعه الى احد سلاطين الهند في القرن الثالث عشر الميلادي ، وترجم الى
الفارسية والتركية ايضا . وقد حاول « لوزن » في مجلة الساميات الالمانية
ان يربط بين احدى قصصه ورواية الشاعر الالماني «جوته» المسماة « عروس
كورنت » بالرغم من اختلاف الباعث في كليهما على ما لاحظ بروكلمان في كتابه
« تاريخ الادب العربي » .

و « رسالة الغفران » التي كتبها أبو العلاء المعري المتوفى سنة ٤٤٩/
١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ومضيفا أبعادا عميقة في التصور
القصصي من ناحية أخرى .

و « حي بن يقظان » التي ألفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفى
سنة ٥٨١/١١٨٥ مقتربا جدا من القصص العالمي الذي يحتفظ بمتانة البناء
برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

وأثر القصتين الأخيرتين في الآداب العالمية أكبر من أن ينكر ولا يعدلها
في ذلك سوى المقامات التي خططت لقصص الشطار عند الاسبانيين بصفة
خاصة ، وقد نشير الى ذلك تفصيلا فيما بعد . وتكتفي هنا بأن تسرع فنقول
ان ازدهار القصة العربية على هذا النحو لم يحفظ لها عناصر البقاء - لانها
افتقدت عناصر القصة الصارمة التي تشكل في نهاية الامر ما يسمى بالحبكة
Plot - فذوت واستعوض عنها بالسير الشعبية التي تشبه فنيا قصص
الحدث والتي شهر منها « الاميرة ذات الهمة » و « عنترة » و « سيف بن ذي
يزن » وهذه ستؤثر في القصص التاريخي الذي عرف من أقطابه في عصرنا
جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد ، وان يكن الرأي الاخير في ذلك للمتجرد
في لغة الرواية من أمثال شكري عياد وعبد المحسن طه بدر وأحمد الهواري .

* * *

ويحسن هنا ان ندع القصة العربية القديمة لنجول جولة سريعة مع
القصة عند الغربيين ، وهنا نقول انها تبدأ في مرحلة تعقب الشعر الملحمي
عند الاغريق ، فنرى « لونجس » مثلاً يكتب « دافنس وخلوا » في القرن الثاني
للميلاد ، بعد اجتهادات قصصية تصف المغامرات الغرامية التي قام بها أبطال
الاساطير erotika فيما يشبه الملحمة بحوادثها الخيالية apista
ثم تنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي ايطاليا في القرن الثالث عشر

قبل أن يكتب بوكاتشيو « الديكاميرون » أو حكايات الصباحات العشر (١) محتذيا فيها « ألف ليلة وليلة ».

في تلك الفترة ظهرت *il - novellino* وكتب فرنسيسكو دي باربرينو « ١٢٦٤ - ١٣٤٨ » روايته *Documenti d'amor* وكانت أناشيد المفاخرة وأشعار الملاحم قد انتهت بانتهاى عصر العقيدة الصارمة والفتوة المفعمة بالرجولة ، وبدأ عصر الحب والدعة والتحدث عن الاخبار التي كان بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية . وأضحت أوروبا تمر بما يمر به العالم العربي من وقوف مستطيل عند النواذر الشعبية المنمقة التي لم تكن مجموعة في المؤلفات الكلاسيكية والتي ترعرعت في « شمبانيا » و « بيكاردي » .

على أنه في سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذي ابعتها عن حكايات الشعب وخرافاته (٢)، وبعد ذلك بقليل أو في سنة ١٤٧٠ كانت بريطانيا تعالجهما على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري *Malory* (٣) وظلت غارقة في المحسنات البديعة وتتخللها الاشعار كالقصص العربية تماما ، الى ان ظهر النشر العلمي السهل في القرن السابع عشر . واما روسيا فلم تنشط لها الا منذ ظهر جوجول ١٨٠٩ - ١٨٥٢ وخلص القصة الروسية من ربة سير والتر سكوت الذي مات سنة ١٨٣٢، فهيا فرصة الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستويفسكي وتولستوي ، ثم جوركي الذي قال : خرجنا كلنا من معطف جوجول !

(١) هي مائة حكاية يحكيها عشرة اشخاص حصرهم الشتاء في أحد أديرة « البرانس » وذلك بعد أن تحطمت جسور العبور فوق النهر الذي يعترض الطريق وقيل انه يحتاج لاصلاحها الى عشرة أيام . فتشاغلوا بالقصص ، وراح كل واحد منهم يحكي حكايته كل صباح ، ويأتي فيها بأعاجيب تشبه ما في « ألف ليلة وليلة » . وقد اقتبس منها شيكسبير ولسينج وتشوسر بعض أعمالهم ، وحقق الشبه حديثا في الاحداث المذكورة واطارها في « ألف ليلة وليلة » للدكتورة سهير القلماوي .

(٢) الواقع أن هذا ليس التاريخ الحقيقي لظهور الرواية في فرنسا بشكل عام ، فقد تأخر ظهورها الى ما بعد الثورة الفرنسية مع ظهور بعض قصص أهمها « الاميرة كليف » و« العلاقات الخطرة » وهما منقلتان بالصنعة الاسلوبية .

(٣) في عام ١٤٨٤ قدم الناشر والمترجم الانجليزي كاكستون *Caxton* كتاب مالوري *Morte d'Arthur* يرد في أسلوب رائع مجموعة الحكايات الاسطورية التي اتصلت بذلك الملك ، ولا يزال الكتاب يقرأ الى الآن بشغف كبير - راجع

A Short History of English Literature, P. 144.

لكن هذا وحده لم يفعل كل شيء ، وان جسد احدى مراحل تطور الانسانية - داخل روسيا - فقد عاصره الامريكي ادجار الان بو الذي ولد مثله عام ١٩٠٩ ومات عام ١٩٤٠م بعد ان وضع للقصة القصيرة عناصر يخالف بها عناصر القصة الطويلة Novel التي يقابلها عند الفرنسيين roman وهي تختلف عن قصص الرومانس romance الذي لا يمت بصلة للواقع ، فضلا عن انها تصر على الحبكة التي تجمع عناصر الشخصيات والاحداث والمحيط ونحوها .

ويمكن أن نكتشف الفرق بين تلك كلها اذا قلنا ان الرواية عبارة عن سرد ثري أساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طويلا من الحياة . فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها ، فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس . وان كان من المؤكد ان تركيز الاحداث وتوفير الوحدة الشعورية للخروج بوحدة انطباع أمور ينبغي أن تختفي بها القصة القصيرة على ما نرى في نتاج جي دي موباسان الفرنسي .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يذهبون مذهبي في هذا التحديد ، يأخذون بمفاهيم أ. فورستر او ريتشارد ستانج او ارنست بيكر صاحب « تاريخ الرواية الانجليزية » . الا أنهم من غير شك يوافقونني على أن ذلك التحديد لم يظهر بشكل جدي الا في القرن التاسع عشر الميلادي (١) ، وان فنون القصص ترجع في معظمها الى ما اثر عن الاغريق والعرب جميعا . وقد سارت مع سير الايام متكئة على مقامرات الفرسان وخرافات كليلة ودمنة وأعاجيب ألف ليلة وليلة !

واذا كنا نحس بصعوبات تعترض أي محاولة لتحديد مفهوم الرواية وفصلها عن غيرها من فنون القصص ، فاثنا نقول أن تلك الصعوبات تبدو أكثر تعقيدا لو أشرنا الى استعداد الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . فهي قد تستحيل مسرحية او شيئا كالمسرحية اذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون ترجمة ذاتية اذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذي يفضل اظهاره ، وهي قد تصير بحثا اذا تغلب الوصف على الوسائل

(١) لا يعني هذا مطلقا انه كان للقصة شأن كبير في المجتمع . ان ريتشارد ستانج في كتابه «نظرية الرواية الانجليزية» يقرر أن الروائي الانجليزي لم يكن يعتبر نفسه فنانا وان الناقد كان لا يهتم به الا بمقدار ما ينشره عنه في المجلات وقد يخالف هذا ما كان يحدث في فرنسا ، فان نقد القصة فيها كان يحظى باهتمام فئة معينة من الدارسين وكتب فلوير نفسه في نقد الرواية واسلوب كتابتها .

التي يمكن أن تستغل في التبرير أو التفسير (١) وربما تصبح ملحمة فتصاغ شعرا ، أو شيئا يشبهه المقامة مثل Milesian tales الغرامية التي كتبها أريستدس الملطي في القرن الثاني قبل الميلاد .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه فورستر وبيكر وستانج وبيرسبي لايوك عن البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى تقديم فرضيات يسهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية . بل قد نستطيع وشيكا أن نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها ألف في كتابة اي واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات القصص واختلاف وجهات النظر فيه ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل تطورنا الانساني العظيم .

على ان الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان يجنح الى التسهيل كأنطوني ترولوب (٢) ، أو الاثارة كوالتر سكوت (٣) ، وأحيانا يعمد الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كتوماس لوف بيكوك (٤) والدوس هكسلي (٥) ، واكتشف صموئيل ريتشاردسون - مصادفة - ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٦) فاستغلت استقلال طيها ولاسيما عند دوستوفسكي المعلم الكبير . ثم كان

(١) لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبها ١٨١٣ تمثل النوع الاول ، ورواية جوته « آلام فرتر » تمثل النوع الثاني ، ورواية والتر سكوت « ماريوس اليبقوري » تمثل النوع الثالث . ولكن القمة التقليدية تقوم على أساس أن هناك روايات احدث وروايات الشخصية والرواية اللغامية والرواية التسجيلية - راجع كتاب Edwin Mair وهو بعنوان The Structure of Novel.

(٢) Trollop روائي انجليزي ولد سنة ١٨١٥ ومات سنة ١٨٨٢ .

(٣) في روايته « ايفان هو » Ivanhoe

(٤) Tomas Love Peacock هو روائي انجليزي شاذ الخيال ميال للسخرية « ١٧٨٥ -

١٨٦٦ » وكان معاصرا لوالتر سكوت فأخمله كما كان صديقا لشلي ، غير انه خطف سبيلا جديدا في الرواية لالدوس هكسلي A Short Hist. Eng. P. 158.

(٥) Aldous Huxley وهو آخر جوليان هكسلي البيولوجي العظيم ولد سنة ١٨٩٤

وعكف على دراسة العلم والفن وقرأ د. هـ. لورانس وتأثره كما يعتبر ناقدًا موسيقيًا بارعًا ، وأشهر مؤلفاته القصصية « بعد النار المصلنة » و « العزوفة » والاخيرة فاشلة كرواية ولكنها كتاب فكري ضخم في نقد الطبقة الاجتماعية العالية التي لا عمل لها .

(٦) A Short History of English Literature, P. 130. والمعروف انه ولد سنة

١٦٨٩ ومات سنة ١٧٦١ وكان يمتلك مطبعة ولم يدخل جامعة كذلك لم يتبع اصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

العشرين ؟ ألم يكن ثمة طفرات في هذا القرن غيسرت ملامح الفن القصصي أكثر من مرة ، بحيث أصبحت القصة القصيرة في نهاية الامر كأنها قصيدة شعر، بينما صارت الرواية عملا يحار المرء في تقنيته ؟

لنضع أمامنا معمارية القصة الفنية بأنواعها الكبيرة التي تشكلت استجابة لحاجات اجتماعية وتاريخية معقدة . واقصد القصة القصيرة *Short Story* والقصة الطويلة *Novelette* والرواية *Novel* ، كيف كانت هذه الى أوائل القرن العشرين أو الى المرحلة التي ظهر فيها المجددون اصحاب القصة الضد *Anti - Roman* وجعلوها نوعا أو أنواعا تلائم قدرة انسان العصر على اقامة علاقات اجتماعية متطورة ؟

لقد ظل الفن القصصي - وقد تبلور على نحو يعطيه أشكالا شبه ثابتة - خاضعا لعناصر يفرضها قانون الحكمة . وهذا اصطلاح يعني توالي أحداث الحكاية - العمود الفقري في أي عمل قصصي - بطريقة يخطط لها الفنان من أجل إثارة فضول القارئ أو تشويقهم ، فيقدم حدثا على حدث ، ويسطح شخصية بطله أو يعقدها ، ويقطع السرد بالمونولوج الداخلي أو ببعض تيارات الوعي وهكذا .

والحكاية هنا ليست الاحداث ، وانما هي موضوع القصة أو الرواية . واما الاحداث فهي وقائع الموضوع ، وقد اختلف كثيرون حول هذه النقطة ، الامر الذي دعا هنري جيمس - وهو من هو في فن القصة وتقدها - الى ان يقول : ليس هناك جزء من الرواية يُعدّ حكاية وجزء آخر لا يُعدّ كذلك « فالحكاية أو القصة اذا كانت تمثل شيئا فانما تمثل موضوع الرواية .. فكرتها ، معطيتها » (١) .

واذن هناك حكاية - وهي موضوع القصة - وهناك حدث أو أحداث ، ويرى فورستر (٢) أن والتر سكوت يحكي دائما عن « أحداث » مرتبة في تتابع زمني وبطريقة تجعل القارئ في حالة تشوق . أي هو يتحدث عن « أفعال » تجري في زمن على نحو مثير كما ترى في روايات « جزيرة الكنز » و« ايفانهو » و « الفرسان الثلاثة » ولهذه عندنا نظائر منها رواية « باب القمر » لابراهيم رمزي وكل قصص الجريمة ومغامرات سيف بن ذي يزن وحكايات « ألف ليلة وليلة » .

وطالما كان هناك فعل ، فلا بد ان يكون ثمة زمن . ويلاحظ ان الاحساس

(١) د. انجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية في الادب الانجليزي الحديث ٩١ ط .

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

(٢) أركان القصة ٢٩ ، ٤١

بالزمن يكون خاطفا في القصة القصيرة ، ولا بأس اذا امتد نفسيا وحقيقيا في الرواية .

والفعل ايضا يحتاج الى فاعل ، وهذا الفاعل هو ما يسمى بالشخصية أو الشخص . ويفترق عن الانسان في أنه من صنعة الفن ، فهو غير حقيقي ، أو ما يظهر به لنا انما هو قناع . ولا نعجب - بعد - اذا عرفنا ان كلمة *persona* كانت في المسرح الاغريقي القديم تعني القناع الذي يضعه الممثل الانسان على وجهه ليخفي حقيقته ولاعطاء انطباعات يقتضيها الفن . ومع مرور الزمن أطلقت الكلمة نفسها على الممثل - لا سيما بعد أن بنيت المسارح التي يحددها ثلاثة جدران - لانه شخص *persona* شخص أي يفعل فعلا غير شخصي (١) في زمن ما ، وعلى نحو مرسوم من قبل المؤلف . وهذا النحو المرسوم هو الذي يجعل الشخصيات اما مسطحة *Flat* واما معقدة *round* بمعنى متنامية كما يقرر فورستر . هذا على الرغم من أن هذه الشخصيات تبدو أكثر من ند لخالقها الخلق الفني ، ومن ثم يجاهد من أجل اخضاعها لتوازي أناسي الحياة وتبدو مقنعة في تصرفاتها مسطحة كانت كشخصيات سكوت وديكنز حيث توجد من أجل فكرة معينة ، أو مستديرة معقدة كأبطال « الحرب والسلام » لدوستويفسكي و « مدام بوفاري » لفلوبير ، اذ تتطور مع الاحداث من الداخل او تطورها - كما تقتضي الحكمة - من الخارج .

ويبدو أن ازدهار الرومانسية - وقد اهتمت بالفرد اجتماعيا - كان الباب الواسع الذي خرجت منه شخصيات قصصية سلطت الاضواء عليها وعلى نوازعهم واهوائهم تفاعلا بحركة الحدث في الزمن ، وتراكت من هنا قصص الشخصية بعد انتشار سابق لقصص الحدث .

وقبل أن تقطع حديثنا عن الشخصية نقول ان هذا التطور النوعي لم يختلف في عصر ما بعد الرومانسية ، ذلك انه ارتبط بعناصر لم تتغير في القرن العشرين . وحتى في المجتمعات التي ترفض فكرة « البطل » الفرد داخل المعسكر الماركسي ، نلمح في قصص ذلك المعسكر أنماطا للشخصية في غاية البراعة والتأثير وأن اختلف « دورها » عن دور « الأبطال » في المجتمعات الغربية ، وفي أدبنا يشهد على ذلك نتاج نجيب محفوظ بصفة خاصة .

ثم يبقى بعد ذلك المحيط - ولنسمه المكان او الوسط - وكذلك اللغة . فاما المحيط فمن أركان العمل القصصي على أساس انه « أرضية » الفعل

Chambers's Twentieth Century Dictionary, London 1965, P. 810 (Person) (١)

وفيه ان *persona* باللاتينية حالة نفسية تشكل واجهة شعورية يكمن وراءها جوهر الانسان

و « خلفيته » . والذي لا شك فيه ان رسم المحيط - جغرافيا واجتماعيا - يمكن ان يكون المؤثر الاول في القصة فتحل الشخصيات والاحداث المركز الثاني او الثالث في الاهمية .

وبقدر ما اهتم الرومانسيون بالمحيط ومثلهم البارز هنا لامارتين في روايته « روفائيل » و « جرازيل » اتخذوا الواقعيون ميدانا للتنويه بصراع المجتمع الاشتراكي والتنديد بكل المجتمعات البورجوازية . وساعدتهم طريقة « اميل زولا » - في دقة وصفه للمحيط - على ان يهيئوا الجو الملائم الذي يجعل الاحداث مقنعة ومؤثرة ، فيكون شكل الصراع مواكبا لحركة التطور الصاعدة !

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى يمكن تقسيم الاعمال القصصية - في ضوء نوعية المحيط - تقسيمات مختلفة فيها قصص الريف ، وقصص المدينة وقصص البحر . . قصص الريف بصراعه من أجل الارض ، وقصص الريف من جهة استبداد رجال العصابات بأهله ، ثم قصص الريف في مقاومة مجتمع المدينة بتقاليدها واعرافها . وأما قصص المدينة ففيها نرى طبقة العمال - اهم ما يقف عنده الواقعيون في جملتهم - وطبقة الموظفين وطبقة التجار واصحاب الرأسمالية التي تتخذ وسيلة لابرار التفسخ البورجوازي وانهيائه ، كما نرى مجتمعات الاندية التي برع في تصويرها احسان عبد القدوس ، والمقاهي والبارات التي أجاد تصويرها فاروق خورشيد وهكذا . . .

وماذا بعد ؟

ليس هناك سوى اللغة ، ومن البدهيات أن تقول ان القصة بأنواعها أدب ، وللادب لغته التي ترتفع - عادة - عن لغة الاداء العربي العادي في الصحف وفي الكتب العلمية والتاريخية . فيعني هذا رفض العامية حتى في الحوار ، وكذلك رفض اللغة المسخ التي تعرب ما شاءت من العاميات أو توشح الفصيحة بكلمات دارجة على سبيل التظرف أو وفق مبدأ الواقعية .

ولعل نجيب محفوظ عندنا - ونحن لا يمكن ان نتكلم عن لغة القصص الاجنبية - هو النموذج الطيب لصاحب اللغة المناسبة للقصة ، برغم هفوات التفاصيل في بعض الاحيان . ويسقط في الطريق من تشدقوا بالواقعية في مرحلة الستينات المشثومة ، ومن بقي منهم حتى اليوم كان شديد الحرص على تطهير لغته وسلامتها الا في حدود ضيقة ، ويمثل ذلك يوسف ادريس وكذلك الشاروني وعبد الغفار مكاوي وعبد الرحمن فهمي .

وتاريخيا كان المازني أبرع من طوع القصة للغة لم تكتف باستعمال العامي ذي الاصل العربي فحسب ، وانما حرصت ايضا على ان تكون مناسبة

للحبكة بوجه عام . وكذلك كان توفيق الحكيم ، ويقلدهما اليوم يحيى حقي مع فارق واحد هو رشاقة المازني والحكيم وكظافة حقي بوجه عام .

تلك اذن كانت معمارية القصة بأنواعها الكبيرة حتى اوائل القرن العشرين . فماذا حدث ؟

لقد كان الشكل القصصي عند اعلام القصة - من أمثال دوستوفسكي وجوركي وهنري جيمس وتوماس هاردي ومارسيل بروست ثم باسترنالك ونابوكوف وكامي وناقالي ساروت ، ومن عندنا سليم البستاني وطاهر لاشين وهيكل ورمزي والمازني والحكيم ونجيب محفوظ - يتعرض لهزات مختلفة بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المحتوى هو الذي يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة في التحرر من التقليد .

كان هنري جيمس مثلاً يبحث عن شكل جديد (١) كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه The life and opinions of Tristram Shandy » ومحمد حسين هيكل يريد أن يضع معالم القصة المصرية الصميمة ، بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري يحاول ان يتحرر من الشكل الذي نقله هيكل عن بول بورجيه وأميل زولا ، ودعمه تيمور بملاحم موباسانية .

على اننا نلاحظ بواذر عدول عن المقاييس الاخلاقية التي اشاعها الفكتوريون في العالم ، واثرت في الاعمال القصصية . وقد اشترك النقاد مع الادباء في التعريض بهم ورموا حشمتهم بكل نقیصة ، ونرى جيمس جويس في روايته « يوليسز » Ulysses يحمل على اكثر من قيمة فنية واخلاقية ، فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد . وهو يضمن هذا القلب عفنا كما يقول الاخلاقيون ، وفاوستية كما يرى المعتدلون ، واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون ، وفلسفة انسانية كما يؤكد محبوه . والكاتب بين كل اولئك يثور على العقل ، وينسحب انسحابات دوستوفسكي ويسلم بالانهزام .

ومثل هذا او نحوه يقال عن لورنس ، فالزعازع التي عصفت به، وشعوره

(١) في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٢١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين وهي السفراء The Ambassadors وأجنحة اليمامة The Wings of the Dove والزهريّة الذهبية The Golden Bowl

بالمطاردة والاضطهاد ، وسقطاته المستمرة في الحياة .. كل أولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس - وان حفظ لرواياته شكلها الكلاسيكي - بل انتهى الى أن يصدر بانتاج لا يزال الى الآن يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكران بهنري ميلر .. فنان الجنس الكبير الذي قال عنه نورانس داريل بعد أن قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الادب الأمريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية - التي نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ - في صف مع « موبى ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي ، الضائع ، المنفي ، المصادر في كل مكان كما تقول ماري ماكارثي...

هذا العملاق الذي يصدم القارئ لانه ضده ، ولا يكتب الا عن مخازيه ويختار النماذج التي تعيش في عقنها لانها موجودة في كل مكان كاليهود ... هذا الرجل الذي أطلع عن الكتابة لانها تعجز عن ان تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

أقول هذا الرجل احس وهو يخوض تجربته العنيفة انه حبس اساليب الكلاسيكيين ... فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لغته الفنية بألفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه أن يمضي .. يسرد ، ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقاريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى أشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات ، بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نمط مخالف .. رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي . بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون - الروائي المحدث - جدارا يصند الافكار التي توردها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكة قوي لانه ثابت ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا ما حدا بستيفن سبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع أحد أن ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية » (١) .

ومهما يكن من شيء فقد تعرضت الرواية ذات الاركان التي اقيمت بدقة طوال القرن التاسع عشر لثورات جيل الكبار من القرن العشرين

Two Landscapes of Novel, P. 119 (The Penguin New Writing, No. 25). (١)

- وسأجعل الحرب العالمية الثانية فاصلا بينهم وبين الشباب - يتحرر منها .
ويقفنا ستيفن سبندر - في دراسته « صورتان للرواية » - على وجوه
خلف تتناول الشكل والمضمون أو تعرض للصنعة والافكار عند التولستيين
والديكنزيين والبلزكيين في جانب ، ومدارس بروس و فرجينيا وولف وهنري
جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن تقل آرائه يصرفنا عما أخذنا
به أنفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لعلني أفيد أكثر لو استعنت
بكتاب بيرسي لايوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة »
The craft of fiction فهو من كبار التكنيكيين بحق ، وأبعد ما يكون عن
المتحيزين من أصحاب المبادئ هذه الايام ، الا أنني احتفظ بحقي في الاعراض
عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحكمة وعلاقتها بالزمن
والبطل داخل عمليات السرد أساس المناقشة في الشكل .

فاذا نظرنا الى الرواية الجيدة الصنع the well-made novel في تلك
الفترة لاحظنا أن الحكمة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث الشعب :
التشابك ، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن أو تؤله فالامر سواء ،
والبطل عادي ليس كمدمام بوفاري أو انا كاريننا أو جان فالجان أو كازيمودو .

فلوى فردينان سلين يغير شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه
جيد . بل ان جيد في « المزيفون » عندما يتفاوض مع نفسه شاجبا الاسلوب
الكلاسيكي ، تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه ، فبينما نراه يصف الكثير
ويشرح أي شيء ، اذا هو يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدي
شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

وأكثر تحررا منهما هنري ميلر الذي كانت رواياته « مدار السرطان »
ثم « مدار الجدي » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي
بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الاسلوبية المتوارثة ،
وغاص في الاعماق ليؤكد المضمون الجديد !

على ان كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر
ومد الى أن وقعت الحرب العالمية الاخيرة ، واذا أسطورة الحكمة بما يتبعها
أو بما يتصل بها تذهب بددا . بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند أكثر من
كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم أو مسرحية
اليوم ، وأصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي . فكانت
النتيجة ان الروائيين في فرنسا - مثلا - ينحون نحو سيمون دي بوفوار في
« الماندرن Les Mandrins والروائيين في أمريكا - ولا سيما في الجنوب -

لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١) فحسب ، وإنما يضيعون كل القواعد التي وضعها هنري جيمس بمنطق أوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده الى مثل صنيع فوكنر أحيانا وكامي أحيانا أخرى ، وكان أكثر إيفالا منه في ذلك سهيل إدريس ولا سيما في روايته « أصابعنا التي تحترق » ..

وقد يظل ما أعني غامضا ، وفي هذه الحال لا أجد إلا أن أقدم ما قيل في أحد المحدثين عساه يلقي مزيدا من الاضواء . أما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد أصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الاسود الصغيرة » استهدف فيها أن يحقق ايدولوجية انسان القرن العشرين . إلا أن نقاده آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب - يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفاصيل واستعمالها بصورة منظمة ، ثم أن تنوع الاسلوب والتركيب دليل آخر على ضعف العقدة في الكتاب ، فإن فيه اسرافا في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح القصد » (٢).

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل ، إلا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودي نوح الى كريستيان ديستل الألماني ! ولكن العجيب أن نجاحه هذا كان وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه شتاينبك ، فانتهى الى الاضطراب واختلطت الاحداث عنده .

والمسألة على أية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكي أو جوجول أو فلوبير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد . فكامي مثلا قمة عند طائفته ، وعند طائفة أخرى مفكر اقتبس من سارتر ، وتراه طائفة ثالثة في « ماندرن » سيمون دي بوفوار أخلد منه وهو يكتب الغريب والسقطرة في حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر آثارها بعد . نحن نمر في أزمة يعبر عنها الناقد تماما كما يعبر عنها المؤلف ، ويقع ازاءها الشيوخ في الحيرة نفسها التي تجتاح الأديب الشاب .

أقول نحن نمر بمرحلة تفرض طبيعتها الا يعطينا أي عمل فني نفسه بسهولة ، فهي فترة معقدة حرجة ، كل شيء فيها يختل لحظة محاولة استكناها . فان قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهار الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة !

(١) يجب ان نقول أنه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل جويس في يوليس .

(٢) القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ ولعله يقصد الحكمة بالعقدة !

ثم انتهى الامر الى أن أسس هذا العالم - التي ظن يوما أنها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر أو الزهرة . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون جميعا ، ومن أي تقليد ، وازاء الحاجات التي لا يمكن أن تقاس بالمنطق المعقول أعني المألوف !

لقد قلت في مستهل هذا الفصل أن المحتوى هو الذي يفرض الشكل ، واضيف الآن أن هذه البديهية تفرض بالتالي على الروائي أن يقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك الحاد الشديد الرفاهة العميق الانسانية .

من أجل ذلك تبدو رواية شكيب الجابري « وداعا يا أفاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل أذهب الى أبعد من ذلك فأزعم أن نجيب محفوظ الذي استطاع في ثلاثيته أن ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على أساس الحبكة التي تطوّر الشخصية في حدود الزمن المنطقي . هذا الروائي - كما أزعم - أحس أنه انتهى بعدها لأنه يناقض نفسه من حيث أن المضمون أكبر من أن يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية في أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف والطريق ثم الشحاذ .

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير أو أميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا أو سمه مونولوجا داخليا أو سمه تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب ، وبلا تقيد بأي قانون . حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوثبات حرة من الاعماق الى السطح أو من باطنه الى الحدث الجاري باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان احدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارئ دون ما حاجة الى الحبكة التي قد تنهض على محض فكرة سطحية !

واذ نتعمق تفصيلات الشكل بعد هذا نجد « الرمز » يلعب دوره الخطير . وحين أقول الرمز أعلم أنه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير أنه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الاحوال ، اما عند نجيب محفوظ

فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها أن لم تكن علاقته بها جوهريّة .

وقد تمادى في هذا «التشويه» الفني فيما أخرجه بعد « الشحاذ » .
ولكن المؤسف حقا أن يطلع علينا في نهاية السبعينات بعمل قصصي سمّاه « عصر الحب » ولا نستطيع إلا أن نسّميه « عصر الاخفاق » .

حقا بنى الرواية على نمط الحكايات الشعبية وبعبارة « قال الراوي » التي تتكرر دائما ، ويعني هذا بالضرورة تفككا في ربط الاحداث بقياس حركة الزمن ...

وحقا كان يقفز بعباراته الرشيقة المتموجة الموحية ، وبخاصة عندما كان يقف « امام » الحارة ، ولا أقول « فيها » ...

وحقا نوع أسلوبه وضمائر عباراته - الى حد ما - ولجا الى تجريد شخصيتين لعزت - البطل - في آخر فصول الرواية ...

الا ان كل ذلك لم يقدم الا رواية أحداث ساذجة ، فكأنه عاد بفن الرواية الى وراء .

وبالمناسبة - اي بمناسبة الاخفاق - اذكر لعبد الفتاح رزق قصته القصيرة « كنا نتطلع الى النهر » . لقد أضفت هذا القاص يوما الى اصحاب القصة الضد ، لكن ايفاله في الرمز - حتى ولو كان العمل القصصي قائما على موضوع أسطوري - وتعامله مع الاحداث بلا منطق ينبع من ذات الفن ، اديا الى تغميض مرفوض تماما .

ذلك ان الجديد - حتى الذي يكتب اليوم في أوروبا داخل تيار ما بعد الواقعية - اصولا أو اركاننا تهين العمل للفهم والادراك .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجدنا سهيل ادريس أحق من غيره بالتقديم في هذا البحث ، فهو بعد نجيب محفوظ امهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي آخر اعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار « الماندرن » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسئولية ويريد ان يأخذ بيده احد .

ان « اصابنا التي تحترق » تلتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في اكثر من شيء ، فكلامي عنها يغطي أحيانا مساحات لسيمون ، الا أنني أحس أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الاخيرة الا بعد أن أحس مشكلة الكاتبة الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدل على ان

« المبدأ » أقوى الامور كلها في حياة الانسان . وقد وجد المفتاح في « تكنيك » سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب ان يظهره جو نفسي ، وبالمزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن اشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي . فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القراء يجدون فيهم انفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في أن يبرز تجاربه في قصة موقفية ، والاحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد أي لون من ألوان السرد . ولقد تضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا أنه لا يضع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية - بعد هذا كله او قبل هذا كله - برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا أو طه حسين في « شجرة البؤس » وجدنا الفرق كبيرا ، فعند التقليديين رصد طبعي وعند سهيل نقد مجتمعي . عند الاولين وضعية مثالية بمقدار ما يرضى القارئ ، وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضى هو . وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحكمة المرتبطة بمنطق الزمن ، وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الموقفي الذي لا يريد أن يتقيد بأي قيد . . واقعية يفرضها الحب المدمر ، والتحرير الذي يبدو الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

واخيرا وليس آخرا - كما يقولون - اصل مسرعا الى نابوكوف الروائي الامريكي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة في الفن يضرب فيه الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذي قررت ماري ماكارثي أنه أحد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني اقول ان كتاباته - وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال - جعل الناس ينصرفون شيئا عن العمالة من امثال سومرست موم والبرتو مورافيا ، وأضفى على « البطل » ايجابية ، محددًا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما نذكر هنا هنري ميلر كاستاذ ورائد ، الا ان نابوكوف وهو يقدم

لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء ، فلا يكفر بها كما كفر ميلر من زمن !

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التي تضع للرواية تكتيكها وتقرر شكلها . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس فيها يحطم اطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفاً ويستبدل بها وعي المتقف وذكاء الفنان الفطري ! وجعل حالة حلم اليقظة او الاستغراق في الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية . وقد تكون محاولاته المتقنة في تيار الوعي راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشراً او عكسياً لآراء فرويد ، ولكن هناك تطورات اخرى تمت على يديه ، كاستغلال اللاوعي في نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكالجوء الى احصاءات الحكومة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر - وقد تكون هذه رجعة الى وراء - وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

اما التطبيق الشامل لباحث اللغة ، فقد يصلح ان يكون جزءاً مهماً من معماره ، فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموحية ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجة نفسية خاصة ، وهو ينحت أحياناً لرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع في الرحلة أو ضائع في أحلامه بلوليتا . هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو أن يبرهن به على أن التعبير باللغة من حيث هي لغة يساوي تماماً التعبير بها من حيث هي طاقة موحية أو صورة مؤثرة أو تقرير من تقارير العلم .



عن هذه الطريق الوعرة نصل الى ما نريد ، وهو ان المحدثين في ايمانهم بأن جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولهذا فهم يحطمونه ويقدمون الاشكل . ولما كان المحتوى يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم ، فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة البناء ، وسيظل الشكل القديم قائماً . بل سيظل فنانون الغالبية هم سومرت موم وفرنسواز ساجان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجاثا كريستي واحسان عبيد القدوس ورييكا وست والبرتو مورافيا ومحمود البدوي وأمين يوسف غراب وتيمور وعبد الحليم عبد الله .

واذ نعيد النظر في تلك القائمة نلاحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلاييب من قِها ، فاذا هم اما من اصحاب العاطفية المرفهة Sentientalism واما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تغلب على فريق منهم انطباعية نورنيس Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصويرية دورثي ريتشاردسون Dorothy Richardson's imagism . غير انهم يبقون بعد ذلك أكثر

استسلما لاغراء الشكل القديم ، ومن يكتب القصة القصيرة منهم لا يؤمنون بالاطار الذي يدور فيه قاص متطور كفاروق خورشيد - وهو من اصحاب القصة القصيرة الشاعرية - الذي يرفض الخضوع لمنطق التقليديات .

فكم يكون عناء النقاد بعد ذلك حين يريدون النظر في قصة أو في رواية ! شيء واحد يلزمون به أنفسهم في هذه الدوامة ، هو أن يسألوا : هل قدم العمل القصصي مضمونه أم كان لمجرد الامتاع ؟

٢ - المسرحية

ولنتقل بعد ذلك الى المسرحية او الدراما ، ولنقل أيضا أن بداياتها شعر ولكن النشر اليوم أصبح اداتها ، وإن يكن بعضنا لا يزال ينظمها . وإذا كان للقصة امكانات متطورة لآخراج التجربة الانسانية الى حيز الوجود على طول المراحل والانظمة الاجتماعية ، فللمسرحية استقلالها عن حركة المجتمع للتطور كالقصيدة الغنائية تماما . وليس معنى ذلك أن المسرحيين يقصرون دائما عن التعبير عن عصرهم ، ولكن معناه أن تعبيرهم يجب أن يتمسك بأسباب الفن الدرامي الذي يرفض - في قيامه على الحركة والحوار - كل وصف حسني وأي سرد خطابي لا يبلور الصراع الذي هو قانون الحياة الاول . وهذا ما ذهب اليه أرسطو حين فسر طبيعة المسرحية بأنها محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحكي ، وكان سوفوكليس في رأيه يحاكي كما فعل أريستوفانس . كلاهما كان « يحاكي أشخاصا يفعلون » ولهذا قال بعضهم أن مؤلفاتهما « درامات لأنها تحاكي أشخاصا يعملون ويفعلون » (١) .

جوهر المسرحية إذن « الفعل » الذي يشكل موقفا فنيا وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما (٢) . وتنبنى المسرحية على طائفة من الحوادث الانسانية أو الافعال مطردة أو يجب أن تطرد في حلقات متتابعة ، ولا مفر من أن ترتبط الافعال بالواقعين الخارجي والداخلي . بمعنى أن ثمة أفعالا خارجية تؤثر في الشخصيات ، وأفعالا داخلية - وهي الصراع النفسي - تحدد ملامح هذه الشخصيات وفعلهم . ويمكن - ولو مؤقتا - أن نقول من هنا أن هذا

(١) فن الشعر ١٠

(٢) وهذه لا تعني المسرح لان المسرح ان هو الا منصة ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها الى لغة الحوار المصاحبة لحركة الاداء التمثيلي ، ولكن يجب أن نتذكر دائما أن الدراما والمسرح لا يمكن فصلها الا من الناحية النظرية . فالفعل الدرامي الذي بدأ مع الرقص قبل أن يرتد الى داخل النفس الانسانية كان يجب أن يتم على المنصة حتى قبل أن يضاف اليها البروسنيوم prosconium ليؤم بوجود الحائط الرابع الذي فصل الجمهور عن الممثلين فيما بعد .

التحديد قائم على قاعدة ارسطية تقرر ان القصة او الاسطورة هي « مادة » الدراما ، وتصبح عنصرا أساسيا ما كانت قادرة على توليد عاطفتي الفرع والخوف في نفس المتفرج . ومن الطبيعي ان يتغير هذا الاساس فيما بعد ، حتى ليصبح أحيانا المقدمة الفكرية المنطقة التي تخطط مسبقا للامسح الشخصيات وحركاتها . وسواء أكان هذا صحيحا أم ذاك فليس من شك في أننا يجب ان ننسى أن العمل المسرحي - في أي حالاته - ان هو الا تجربة انسانية تصوغها اللغة على نحو يخلق مواقف فنية تتخذ اشكالا تفصح بالحوار عن الصراع .

واذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفي هذا وجود مسرح في مصر الفرعونية أو في الهند أو في غيرها ، فمن المؤكد أن طقوس العبادة في العالم القديم كان يصحبها التمثيل . بل لقد ثار جدل حول الدراما المصرية وهل هي أسبق من دراما اليونان ، وانتهى الدكتور لويس عرض - بعد عرضه لهذا الجدل - بأن قال بوجود مسرح مصري أقدم من مسرح اليونان ، وبأن هذا المسرح لم يكن مجرد حوار أو جدل . وإنما كان ثمة كهنة يمثلون ولهم خشبة هي مكان القداس في المعبد ، بل لقد كان هناك « الميزانسين » وما يتبعه من أخراج واعداد لمكان التمثيل (١) . وكان بطل المسرحية دائما «الانسان» وليس أحدا معينا من المخلوقات ، وحوالي القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد مثلت تراجيدية اوزوريس أمام الجمهور في بعضها ، ومحجوبة الا عن عيون الكهنة في بعضها الآخر (٢) .

معنى هذا أن نشأة المسرحية يمكن ان تلمس في مصر ، ولكن ليس على قاعدة المحاكاة الارسطية التي سنحددها فيما بعد والتي قامت على الموقف الدرامي بتشكيله الجمالي المعبر عن الصراع من أجل الوصول الى هدف التطهير Cathasis . . هي تلمس مثلا في « لاهوت ممفيس » او الدراما المنفية وفي

(١) أكد ايتين دريتون Drioton انه كان في مصر القديمة مسرح مكتمل العناصر بعد أن اكتشف عدة نصوص مسرحية ، وبالاسس التي وضعها لاستخلاص الاشكال الكاملة للاممال التي مثلت في مصر القديمة كشف عن الاصل الشعبي لمسرحية « انتصار حورس » H. W. Fairman وكانت تؤدي - في الساحة المغلقة لمعبد ادفو قرب البحيرة المقدسة - بواسطة الكهنة وجوقة من الممثلين . وعلى الرغم من أن النص نقش حوالي ٨٨ قبل الميلاد فان اصوله وقطعا منه - على ما تكشف عنه الالفاظ والعبارات - ترجع الى ألف سنة قبل انشاء معبد ادفو !

(٢) ينص الدكتور عادل سلامة في ترجمته لمسرحية « انتصار حورس » على أن ما يعرف بالدراما المنفية التي نقشت على حجر الملك شبة والتي نشرها جون برستد سنة ١٩٠١ أقدم نص مسرحي عرف في التاريخ وأنه أقدم الوثائق المنونة في التاريخ المصري على الإطلاق - راجع صفحتي ١٠٧ ، ١٠٩ من المسرحية ط . الكويت .

مسرحية « السر حول وراثة الملك » وفي نصوص أخرى متعددة ذات عناصر اسطورية وطقوسية وتستغل لغة الحوار والبانثوميم والجوقة والموسيقى وأحيانا المشاهدين . ويقول الدكتور لويس عوض ان المسرحية المصرية - ربما كجنس أدبي او يجب ذلك - تلتبس عندما مثلت مأساة أوزيريس مؤمنة بالجبر وراغبة في تمجيد البطل الخاطيء . وكان أوزيريس في أساطير المصريين القدماء الها للخصب وزوجا لاخته ايزيس ، وللاثنين أخ ثالث هو « ست » اله الشر . ولقد دبر هذا المكائد ليتخلص من أخيه ، ثم ذبحه لتبكيه ايزيس حزنا ، ولم يخلصها من حزنها سوى ابنها « حوريس » الذي طارد عمه حتى قتله فساد السلام أرض البلاد .

وكانت هذه التراجيديا تبدأ بموكب يمثل انتصارات أوزيريس قبل أن يمزقه ست ، وفي الموكب يسير الكهنة مكتنفين زورقا يحمل تمثال أوزيريس واسمه « تحمت » . ولما كان الاله مطاردا في حياته فقد كان الموكب يتقدم جماعة من الاعداء يشتبكون مع المشيعين في قتال ينتهي بانتصار تحمت ، فيدخل المحراب الاكبر بمعبد « أبيدوس » ليمثل الجزء المستور من الدراما ، فيقوم الكهنة باعادة مشاهد اغتيال اله الخصب المذب والقاء أشلائه في النيل . وهذا هو جوهر المأساة « وكأنما الكهنة يمثلون سيرة البطل قبل ان يضعوه في مستقره الاخير » كما يقول لويس عوض .

وتجري بقية المأساة امام الناس ثانية ، وذلك حين تعثر ايزيس على جثة زوجها وحيث يثار حوريس من عمه ، فيعود أوزيريس الى الحياة بفعل التعاويذ التي يرتلها الكهنة على تمثاله (١) .

مرة أخرى نقول ان كل هذا لا يمكن ان يشكل فنا مسرحيا بالمعنى الدقيق لكلمة الدراما ، على الرغم من تسليمنا بالصراع الدرامي الكامن في الاسطورة الفرعونية . ذلك ان ما يجب ان يميز الفن المسرحي القديم عن غيره من الفنون البناء الذي لا يقوم به سواه والحركة الدرامية في تكاملها الاسطوري والواقعي منفصلة عن الدين ومتصلة بصراع الانسان .

ولقد استطاع الاغريق ذلك ، وهم مهما قيل انهم تأثروا بالدراما الفرعونية استطاعوا ان ينتزعوا المسرح من احضان الكهنوت . بدأوا فجعلوا نصف مشاهد الدراما للدين ونصفها الآخر للدنيا ، ثم خطوا الخطوة النهائية

(١) دراسات في أدبنا الحديث ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ وفي صفحة ٤٥ يذكر لويس عوض ان مصر كان بها فرق تمثيلية متعددة ، أيام الاسرة الثانية عشرة على الأقل . وكانت هذه الفرق تمثل مجموعة من المسرحيات تدرج فيها نسيمه اليوم « ريبورتوار » Repertoire - طبعة دار المعرفة ١٩٦١ .

عندما جعلوا - بعقليتهم التي تصورت آلهتهم في واقع كواقع البشر يذنبون - المسرح كله دنيويا ، وفي هذه الحدود لا نعرف تماما مقدار ما في المسرح الاغريقي من الدراما المصرية بخاصة في تمثيل صراع ابولو مع الحية وانتصاره عليها - والعناصر في التمثيل فرعونية كما يقرر الدارسون - ولكنه اذا كان بعض أساس الدراما الاغريقية فان افعال ديونيسوس أغلب ذلك الأساس . وكان مصرعه امام الاغريق - وهو بدوره اله الخصب - يمثل كما مثل مصرع أوزيريس امام المصريين . ولقد صارت عبادته بعد أن استقرت من قديم اهم المناسبات التي تجتمع فيها الناس لاداء طقوس تشتمل على هذه العواطف المتقلبة التي يصورها أتباع الاله تصويرا تصحبه شتى الانفعالات ، بل ربما صحب تلك الانفعالات نكات غليظة بلورت الملهة فيما بعد (١) أو ندب حزين كان البذرة التي انبثقت عنها المأساة (٢) .

ويجب أن نقول هنا أن خطوات الحوار حتى ذلك الحين لم تكن واضحة، غير أن نوعا من الشعر الغنائي اسمه الديثورمبوس (٣) كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه أطرافا من حياة الاله ديونيسوس ، واطلق على هذا الفريق اسم « الجوقة » وكان بعض افرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر بمظهر « الساطوري » أتباع الاله (٤) . وقد أدخلت عدة تجديدات ، منها تخصيص أناس معينين للجوقة ، وتحديد مكانهم بالنسبة للمذبح ، ومصاحبة الموسيقى لهم .

وعلى هذا النحو نتصور نشأة المأساة أو التراجيديا ، وهي الطراغوزيا في كتب العرب الاولى المترجمة . وكذلك نتصور وجود الملهة ، وهي الكوميديا أو القوموزيا بتعريب المسلمين القدماء . ولسنا نستطيع في حقيقة الامر أن نحدد المراحل التي سار فيها الديثورمبوس Dithurambos حتى اتخذ صورة الدراما ، بل ان أرسطو نفسه لم يبين لنا ذلك (٥) . وانما اكتفى بان قال ان

(١) يرى أرسطو في فن الشعر ١٤ ان الملهة يمكن ان ترجع الى مؤلفي الاناشيد الاحليلية في اعياد فرياقوس - ابن افروديت وديونيسوس - الذي كان يرمز الى الاحليل .

(٢) تاريخ الادب اليوناني ٩٠ .

(٣) تجمع الروايات على أن اريون « ٦٥٠ ق.م » كان أول شاعر نظم قصائد ديثورامبية وعلمها للجوقة .

(٤) Saturoi أرواح الفسافات والتلال وكانوا يظهرون كأتباع ديونيسوس بعضو من أعضاء الحيوان كذيل الفرس أو أرجل المزة .

(٥) يقول هيرودوت في تاريخه ان اريون Arion هو أول من ابتكر الاناشيد الديثورامبية عام ٦٥٠ ق.م . وعلمها لافراد الكورس في كورينث (كتاب (١) فصل ٢٣) ولا شك ان أرسطو كان يعرف ذلك ولعله لم يجزم به لانه كان يعرف ان ديثورامبوس احد القاب ديونيسوس وان الاناشيد التي قيلت فيه كانت شعبية واقدم من هذا التاريخ المذكور ، فكان أريون صاغها صياغة أدبية فقط .

المأساة نشأت في الاصل ارتجالا من الاغاني الديثورامبية ، ثم نمت شيئا فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها ، وبد أن مرت بعدة اطوار استقرت وثبتت . وأما الملهاة فيجهل نشأتها لأنها كما يقول « قليلة الشأن غير معتنى بها ، والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين الا متأخرا » (١) .

ولكن يقال ان اسخيلوس هو ابو الدراما الحقيقي ، وذكر أرسطو أنه اول من قلل من أهمية الجوقة وجعل المكانة الاولى للحوار . وقد دفعه هذا الى أن رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين ، ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ، وأمر برسم المناظر واخضاع الجوقة للحوار الدرامي . لقد بدأ التطور الحقيقي بانتقال الديثورامبوس من كورينث الى أتيكا حيث أصبح رئيس الجوقة يقوم بتشخيص دور الاله ، ثم أدى ادوارا أخرى يتطلبها الموضوع ، فضلا عن مناقشته لافراد الجوقة ، فظهر من ثم الحوار . ويعزى الفصل الاول في ذلك الى الشاعر الاتيكي Thespis (٥٧٠ - ٥٣٠) حتى اتضحت تماما مأساة ديونيسوس وبعد ان استبعد منها مبدأ الارتجال تحولت عن ذلك الاله الى الاساطير القديمة . على أن أرسطو لا يقف عند كل ذلك لانه لا يعنيه التاريخ بقدر ما يعنيه مكونات الدراما وعناصرها ، فيقول « واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها ، فصدف عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن اصلها الساطوري ، واتسمت في النهاية بالجلال . وفيما يتصل بالوزن استبدل بالوزن الرباعي الطروخاسي الوزن الثلاثي الايامبو ، وكان الرباعي يستعمل أولا لأن الشعر كان من نوع الساطوري وأقرب الى الرقص » (٢) .

وانه لجدير بالملاحظة أن نذكر أن بعض دارسي المسرح الفرعوني كانوا يقولون أن الدراما في مصر ظلت أقرب الى الكمال من الدراما عند أسخيلوس وسوفوكليس (٣) ، ولكنها لم تفق دراما يوريبيدس صديق سقراط (٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م.) وكان هذا قد عرض لشئون الحياة اليومية وتقدها واهتم بالعواطف البشرية جاعلا منها محور المسرحية بدلا من القدر (٤) . واذا صح هذا قوى ما رجحناه ، وهو جمود المسرح المصري واستمرار بقاء أوزيريس بطلا بلا خطيئة ، في حين اتخذ ديونيسوس أو غيره صفات الانسان من حيث

(١) ، (٢) فن الشعر ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ونذكر هنا ان أسخيلوس مات سنة ٤٥٦ ق.م. ومات سوفوكليس سنة ٤٠٥ ، هذا والطروخاسي عبارة عن قدم في وزن الشعر أي تفعيلية مركبة من طويل يتلو قصير .

(٣) راجع دراسات في أدبنا الحديث ص ١١ .

(٤) أوجد يوريبيدس مقدمة المسرحية يلخص فيها الموضوع ، وابتكر فكرة لحل عقسدة المسرحية وانهاؤها على النحو الذي يرضيه « القدر » وأفسح المجال لظهور شخصيات من مختلف الطبقات .

الخطأ والتكفير وخروجه الى الحياة البشرية بكل تناقضاتها وسقطاتها . ان فكرة الدراما القديمة ، أن بعد الموت سلاما وبعد القصاص عفوا وبعد التكفير يقع الغفران ، وهذه أسس المأساة . وأما شكلها فمقسم الى مقدمة parodos وممدخل prologos ثم ثلاث مقطوعات أو خمس حوارية كل منها تسمى epeisodion واخيرا خاتمة exodos وكلها ينفذها شخصيات تعمل ولا تروي!

في تلك الآونة التي كانت مصر لا تزال فيها متفرغة للتراجيديا ، كانت الملاهي الاغريقية قد بدأت تزدهر ، حتى جاء أريستوفانس (٤٥٠ - ٣٨٧) وفي طفولة هذا الرجل بل قبلها كنا نسمع من أبطال الكوميديا عن الشاعر ماجنس والشاعر أقراطيس الذي فاز في مباريات الملهاة المعترف بها رسميا سنة ٤٤٩ قبل الميلاد . وخلف أريستوفانس من شعراء الكوميديا ميناندر (٣٤٢ - ٢٩٢ ق.م.) وبلوتس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م.)

ولا نعرف عن الكوميديا أكثر من هذا ، فقد ضاع ما قاله أرسطو عنها في كتابه « فن الشعر » ولكننا نعرف من مصادر متعددة ان الشاعر كراتينوس (٥٢٠ - ٤٢٣ ق.م.) بناها على أساس وجوه مدخل للجوقة ليدور حوار بأسلوب عدائي agon ثم خطاب parapsis من الجوقة للجمهور ، يعقبه ترتيلة فمقطوعة هجائية لاذعة epiirrhema . ثم يتبع ذلك عدة مقطوعات حوارية (فصول) يفصل بعضها عن بعض أناشيد الجوقة ، واخيرا الخاتمة التي يغلب عليها طابع المرح ، وقد زاد أريستوفانس مقدمة يسرد فيها بعض الفكاهات وهو يلخص الموضوع كي لا تضيق وحدته . ولا شيء أهم من ذلك ، لكننا نظن ان عناصرها الاساسية - في الجملة - لم تختلف عن عناصر المأساة . فاذا عدنا الى هذه نجد أن كلام أرسطو عنها كان سريعا يقول فيه بضرورة حصر هذا الفن « في زمان مقداره دورة واحدة للشمس » ويعترف بأنه لا يدري من أوجد الاقنعة والمداخل وعدد الممثلين وما اشبه هذا من تفصيلات (١) .

وقاعدة البناء التراجيدي هي المحاكاة كما قدمنا ، ولما كانت المحاكاة تتم بأشخاص يعملون فلا بد أن يكون من عناصر المأساة الظاهرة : المنظر المسرحي ، الموسيقي أو الانشاد ، المقولة أو الالتقاء أو تركيب الاوزان كما يقول أرسطو . وأما العناصر الباطنة فثلاث : الخرافة أي محاكاة الفعل . الاخلاق أي ما يجعلنا نقول عن الاشخاص أنهم حين يفعلون يتصرفون بكذا وكذا ، الفكر أي كل ما يقوله الاشخاص لاثبات شيء أو للتصريح بما يقررون .

(١) فن الشعر والاقنعة هي التي يلبسها المثلون ، والمداخل جمع مدخل وهو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي الجزء من المسرحية الذي يسبق الجوقة ، وكان يوضع على هيئة حوار أو مونولوج يعرض فيه موضوع المسرحية والموقف الذي تبدأ عنده .

وأهم هذه العناصر تركيب الافعال اي ترابطها « لان المأساة لا تحاكي الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة هما من نتاج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، واذن فالاشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الاخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم . ولهذا فان الافعال والخرافة هما الغاية في المأساة » (١) .



على هذا النحو ظلت المأساة عند الاغريق ، وهكذا عرفها الرومان . وحين وجد المسرح اللاتيني بمعناه الفني (حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) كانت أفكاره ومناظره وملابسه اغريقية ، واهتم بكوميديات الاغريق . وظهر بلوتوس Plotus متأثرا ميناندر اليوناني . وقدم « أولولاريا أو وعاء الذهب » وهذه هي التي تأثرها مولير في « البخيل » في القرن السابع عشر الميلادي . وقد لا يعنينا هذا السرد التاريخي الا من حيث دلالاته على طبيعة المسرحية في طورها اللاتيني ، وقد ظلت جامعة لفنون الغناء والرقص والموسيقى والحوار ، الا النوع الاغريقي الصامت Pantomimos الذي يعرض بدون حوار . وكل هذا يبعد من غير شك عن المسرحية الحديثة بشتى أشكالها وأطرها ، حتى لنقول ان المسرحين الاغريقي واللاتيني فن اندثر وان ظلت جوانب منه تريد ان تبعث من جديد كالجوقة والبرولوج أو المدخل .

غير أن هذه الجوانب ليست كل ما خلفه الاغريق في المسرحية الادبية، فهناك غيرها ، بل هناك ما هو أهم منها وقد أصبح « كيانيا » في أي خلق مسرحي خلال المراحل الحضارية المختلفة ، بدءا بمرحلة العصور المتوسطة وانتهاء بالمرحلة المعاصرة . فقد لوحظ انه بعد الازدهار الاغريقي الروماني - خلال عمليات تطويرية ارتبطت بأشكال العصور وطبيعتها - ان المسرحية التي استحوطت الى مجموعة من تمثيلات الآلام والمعجزات في العصور المتوسطة، ثم الى محاكاة للاعمال الاغريقية الرومانية من أجل تكريس حكم الارستقراطية الاقطاعية ، ثم الى تعبير عن حرية الفرد وصراعه ابان سيادة الرومانسية ، فالى تجسيد الوعي بالصراع الذي ينشب بين القوى الاجتماعية المختلفة ...

هذه المسرحيات التي اتخذت أشكالا فنية معقدة ومتفصرة وارتبطت أساسا بحركة التاريخ وحضارة كل عصر ، لم تبتعد قط عن الحكمة الارسطية

(١) فن الشعر ٢٠ ولكن لا ندرى ماذا يقصد تماما بالغاية ، الا أن تكون بمعنى أن غرض الدراما هو عرض الاسطورة في أفعال الناس . وهذا يتفق مع فكرته العامة عن الدراما وكيف أن أساسها الخرافة - يعني الاسطورة - أو الحدث وهو يؤدي حوارا يستهدف التطهير عن طريق إثارة عاطفتي الخوف والشفقة .

التي لم تقف عند الجوقة والبرولوج . وحتى في فهمها الخاص للمحاكاة
- وقد تغير كما رأينا - ظلت تعتمد مجموعة من الجوانب أخرى بنا أن نسميها
أركاناً ، وأهمها :

أ - الحدث ، وقد سبق أن ذكرنا أنه يعني تركيب الافعال ، أو محاكاة
« الخرافة » بحركات تؤدي للكشف عن الصراع . وتركيب الافعال - عند
أرسطو - هو تسلسلها وترابطها لاحكام محاكاة الحياة في وجهيها السعيد
والتعيس . ويقتضي هذا وجود وحدة عضوية تجعل المسرحية - التي هي
حدث كبير - قائمة على أحداث متواصلة وتشارك في جعل ذلك الحدث الكبير
بناء واحدا قائما بذاته . وإذا انقطع التواصل اختل البناء ، ولكي لا يختل
ينبغي الحرص على جعل « الجزء » لا مجرد حدث يمكن بتره أو الاستغناء
عنه ، وإنما حدثا كيانيا له بدايته لا يتحتم أن يكون قبلها بداية ويتحتم أن
يعقبها شيء . ولا يتم ذلك إلا بمبدأ المفارقة، وهذا المبدأ هو الذي يفجر الأحداث
التي يقتضيها السياق الفني للوصول الى نتيجة درامية يسميها أرسطو
بالانقلاب ، لأنها تخالف المنطق الشكلي المعروف وتأتي على عكس ما يكون
متوقعا في البداية وإن تكن مع ذلك متصلة بها اتصال النتيجة بالسبب .

والأحداث من هنا ليس ينبغي أن تكون مما هو مألوف في الحياة . فهي
لا تحاكي ما يحدث فعلا ، بل تفعل ذلك وتزيد عليه ، فتحكي ما يمكن أن
يحدث . كما أنها تحرص على أن تكون مثيرة للخوف والشفقة .

والمسرحية التي تقوم حبكتها على الانقلاب فإن الأحداث فيها تسمى
مركبة . وإذا لم يكن هناك انقلاب - أو حتى اكتشاف أي التغير من حالة
سعادة الى حالة تعاسة مثلا - فإن الأحداث تسمى بسيطة .

وللأحداث في أخراجها الأخراج الدرامي طرق تناول معينة في المسرحية
الاغريقية - بخاصة - وهذا التناول قائم على البرولوج والاكسود والجوقة
وغير ذلك مما بيناه قبل !

ب - ومن أركان المسرحية تأتي بعد ذلك الشخصية ، وكانت في أول
أمرها تصنع القناع *persona* - على ما بينا في القصة - لاداء دورها بحسب
ما تقتضيه الحبكة . ويصر أرسطو على أن تكون تلك الشخصية من الناحية
الخلقية بين بين ، لأنه يرفض أن تتحول الشخصية الفاضلة من السعادة الى
الشقاء - فتثير لذلك النفور - كما يرفض أن تتحول شخصية الشرير من
الشقاء الى السعادة فلا تثير فينا الخوف ولا الشفقة بحسب مفهوم المحاكاة
عنده .

ومن هنا نفهم لماذا فضل ذلك الفيلسوف ألا تكون شخصية البطل فاضلة

كل الفضيلة بارادتها ، لان في داخلها شيئاً سيئاً لا تعرفه الشخصية ، وهذا الشيء هو الذي يحقق المفارقة الدرامية ، اذ تتحول شخصية البطل الى التعاسة نتيجة للرذيلة ، ومن ثم يتحقق الخوف المفضي الى التطهير .

وبالغ ارسطو فيطالب بأن تكون سائر الشخصيات في المسرحية فاضلة . حتى النساء والعبيد ، يجب أن يكونوا فضلاء - وان تكن المرأة في الحياة شريرة أحياناً والعبد للشر أبداً - بشرط أن تكون مقنعة ، وتكون هي والاحداث في تفاعل مستمر لاحكام الحبكة وتحقيق التطور وابرار الفكر أو العواطف التي تعمل على اثبات قضية ما أو نفيها .

ج - ومن أركان المسرحية الاغريقية محاكاة الفكر والعواطف باللغة وموسيقاها على النحو الذي يقتضيه الموقف . ولما كان ارسطو يشيد بقدامى الشعراء الذين يعالجون اللغة الملائمة الخالية من التكلف ، فقد عني ان تكون لغة شعراء عصره واضحة ومركزة وقادرة على ابراز صراع الحدث أو صراع الخرافة ، حتى ولو كانت هذه بلا طباع تفيد عن شخصية المتكلم ومزاجه ، علماً بأنه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية بلا خرافة ، أي قصة !

وداخل اطار التركيز والوضوح يشترط ارسطو أن تكون لغة الحوار بعيدة عن الجدل ، لان الحوار المسرحي ليس مجرد كلام أو قول وانما هو جزء من أجزاء الحدث ، ويعني هذا ضرورة أن يعمل على تطوير كل من الحدث والشخصية . فلدى ارسطو ان التراجيديا أساساً حوار ، بينما الملحمة - التي يوازن بينها وبين المسرحية التراجيدية دائماً - سرد . والحوار موضوعي دائماً ، لانه صادر عن شخصيات يصور وجهة نظرهم في مواقف بعينها تشكل الصراع ، علماً بأن هذا الصراع ليس قائماً في الحياة فعلاً أو موجوداً في المجتمع بقدر ما هو موجود في فكر الشاعر .

والطريف هنا أن أصحاب المادية العلمية لم يعجبهم ذلك ، لانهم يقولون بصراع الطبقات ، كما يقولون بحركة تختلف عن الحركة الفكرية الارسطية المرتبطة - أساساً - بالفعل المسرحي . حركتهم أيضاً ذات مدلول طبقي ، ولهذا فمثالية ارسطو - من وجهة نظر هؤلاء - جارت على المأساة ، ولم توظف كما ينبغي على ضوء طبيعتها .

والآن لنسر بهذا الجنس الادبي مع حركات التاريخ ، خروجاً من اطار الرومان الذين حاكوا - تماماً - مسرحيات الاغريق .

ان ما يمكن تلخيصه في هذه الدائرة قد لا يتعدى الاشارات الى هوراس صاحب « فن الشعر » الذي كتبه خلال العقود الثلاثة الاخيرة لما قبل التاريخ

الميلادي ، لانه ايضا حات عن أرسطو لشعراء عصر النهضة وعصر الكلاسيكية .
وأما مرحلة العصور المتوسطة فهي نشاز في خط سير الدراما - وذلك
بعد ان قضت الكنيسة على فكرة صراع الانسان مع آلهته - حتى ان الباحثين
اتفقوا على ان سلسلة التقاليد المسرحية التي تراكمت في حضارة الرومان
اللاتينية انقطعت تماما . فنشأ مسرح جديد في ظل احتفالات العبادة المسيحية ،
وكانت هذه درامية ككل الديانات الاخرى !

وفي الجدول الزمني الذي قدمه كل من فرايبه وجروسار في كتابهما
« المسرح الديني في العصور الوسطى » نقرأ انه كان في البدء مجازات حوارية
لقداسات مختلفة الى القرن الحادي عشر ، ثم ظهرت الدرامات الطقوسية
المكتوبة باللاتينية . وصاحب ذلك عرض الحدث المسرحي على مسرح يقام في
الدير أو في الساحة التي تقع أمام الكنيسة . وكان ذلك الحدث يوحى بعودة
الى استلهم المسرح الاغريقي الروماني ، حتى في مسرحيات الاسرار والآلام .
وفي هذا الوقت بالذات كان الشرق العربي قد انهار تماما ، وكانت بدايات
انهياره هي انتصاراته على الصليبيين دينيا في حروب اتصلت حتى أواخر
القرن الثالث عشر .

فلم يكن أمام المسلمين فرصة كي يسهموا في نشاط القرن الرابع عشر
الدرامي ، بل هم لم يسهموا فيه وهم في عزهم أيام العباسيين اخصب
عصور الترجمة . ولعل هذا كان راجعا الى عدم فهمهم كتاب أرسطو في الشعر
على ما تدل عليه ترجمة بشر بن متى من السريانية وتلخيصات الفارابي وابن
سينا وابن رشد ، وربما كان راجعا ايضا الى ارتباط المسرح الاغريقي واللاتيني
بالديانة الوثنية .

بدأ عصر النهضة على أية حال - في أوروبا - بداية طيبة، وذلك بالرجوع
الى الآثار الاغريقية الرومانية بمحاكاة معدلة استهدف بها الادب المسرح ان
يصوغ أغراض الحكام الامراء وأسباب وجودهم صياغة تحميها . لكن ذلك
لم يلغ المسرح الديني الذي احتشدت فيه الخوارق الناشئة من تدخل العذراء،
وقد خلا من الروح الشعاري ، وافتقد الحكمة نتيجة العجز الواضح في رسم
الشخصيات .

على ان هذا لم يصرف الناس عن امور دينيهم ، ومن ثم لم تلبث الدراما
الكنيسة ان استعانت مستاءة - بعد عمليات تنقية تنظيم - بالعباب البهلوانات
واغنيات المتجولين وصراخ مهرجي الموالد والاسواق . وبذلك طغى العنصر
المسرحي على الغرض الديني ، ثم أبعدت الدراما كلها الى ضواحي المدينة
وتلاشت منها تقريبا الخطب الدينية القصيرة ، ولم يعد الممثلون هم رجال
الكنيسة وانما اختيروا من أعضاء النقابات العمالية ، بحيث كانت كل نقابة

مسئولة عن تقديم مسرحية واحدة ، واستطاع بعض النقابات ان يعد مسرحيات مستمدة من الانجيل لتمثل Corpus Christi وهو ما يوافق خميس العهد (١) . ولكن يمكن ان نقول بصفة عامة ان عصر النهضة بأوروبا لم يستطع ان ينتج مسرحيات توظف اجتماعيا كما ينبغي !



ومن الصعب ان نتتبع تطور الدراما بعد ذلك ، فان تتبع حركة المسرحية الادبية في التاريخ - بايجاز - شديد المشقة ، غير ان الكلاسيكيين نجحوا في ان يحاكوا مسرحيات الاغريق واللاتين وان يكن ذلك من خلال ارسطو مع تأويله بما يتفق ونظرهم العقلي الذي يقدر الواجب ويكرس الطاعة للامير!

ولقد ضمت المسرحية الكلاسيكية نماذج جيدة في التراجيديات والكوميديات على حد سواء ، وفيما يتعلق بانجلترا كانت هذه النماذج - باستثناء بسيط - لاتينية. ويؤكد جورج جاسكوين في أولى صفحات مسرحيته جوكاستا Jocasta انه استمدتها من احدى مسرحيات يوريبيدس وان كان يترجم في الواقع عن الايطالية ، ثم صارت مسرحيات بلوتوس هي المثل الذي يحتذى على نحو ما نرى في « رالف رويستردويسستر » التي كتبها نيكولاس أو دال سنة ١٥٥٣ (٢) .

واما في فرنسا فقد أصرت « جماعة أنصار المعجزات الدينية » على تمثيل مسرحيات الغيبيات في باريس ، في حين تحولت المسرحيات القائمة على المحاكاة الى مدن الاقاليم . وفي سنة ١٥٩٩ تمكن هاردي الشاعر من أن يؤجر مسرح المعجزات في قصر بورجونيا ويحرك فيه بعض مسرحياته التي بلغت ستمائة أو سبعمائة ، كما استطاع ان يخرج الحدث في شكل عقدة ليحقق الطابع الدرامي ، وعلى هذا النحو أضفى على المسرح الحياة - وان ظلت بعيدة عن الواقع - وأثار الطبقة الارستقراطية ، الى حد ان اعلن الكاردينال دي ريشليو افتتاحه بالفن الدرامي كله (٣) .

وقد تأخر ظهور عباقرة الدراما في فرنسا مع ذلك، فبينما ترى توماس كيد (وقد مات سنة ١٥٩٤) يضع المأساة الاسبانية وهي أول ميلو دراما في عهد اليزابيث ، وبينما ترى كريستوفر مارلو (وقد توفي سنة ١٥٩٣)

(١) جوستاف لانسون في تاريخ الادب الفرنسي ١ : ١٠٧ ، ١٠٨ (مجموعة الالف كتاب) وبول دوثنان في الادب الانجليزي ٥٥ ، ٥٦ (ط . دار الفكر) .

(٢) A Short History of English Literature, p. 84. (٢)

(٣) تاريخ الادب الفرنسي ١ : ٢١٦ ، ٢١٧

يضع « دكتور فاوستسر » و « تامبورلين » ويتقن الشعر المرسل الرفيع the mighty line ، وكذلك بينما نرى الى جانب هذين شيكسبير وجون ليلي وروبرت جرین وجورج بیل - وكلهم في القرن السادس عشر - نرى في فرنسا ميريه الذي أدخل قواعد أرسطو المسرحية في التأليف الدرامي في القرن السابع عشر . وفي القرن نفسه يعيش كورني ليطلع الدراما بطابع الحقيقة ويكاد يكون ميلودراميا بتكثير عقده وحشد المواقف الغريبة ، وأشهر مسرحياته السيد Le Cid وهوارس Horas وسنا Cinna وبوليوت Polyuete ونيكوميد، Nicomède كما يعيش صديقه مولير ابو الملهة الحديثة الذي يمتاز أسلوبه بالقوة والفزارة ويناسب كل شخصية من شخصياته الى حد مذهل ، وكان هدفه الحقيقي رسم الشخصيات .

وفي خارج فرنسا وانجلترا كان الامر يجري على هذا النحو من التقدم (١)، بل كان كورني نفسه يتأثر دي كاسترو الاسباني في درامته « طفولات السيد » وألاركون مواطنه في مسرحية « الحقيقة المريبة » .

ولكن ظهور شيكسبير في تلك الزحمة من كتاب الدراما - وقد خلف مارلو في فنه أو تأثيره - كان حدثا في حد ذاته . واعتبر فيما بعد سيد الادب العالمي بلا منازع كما يقول بول دوتمان ، والقنان الذي كان يتأمل دائما النضال المستمر بين العقل والعاطفة كما يقول ايفور ايفانز ، والرجل الذي يشبه تاريخه تاريخ عيسى الناصري كما يقول برتون راسكو (٢) .

لقد مات سنة ١٦١٦ وبعد ذلك بست سنوات ولد مولير العظيم ، وكان يبدو من الطبيعي ان أرض الدراما عند الفنانين لا بد تنبت وان يكن النبات مختلفا ألوانه . وظهرت للعالم تربيين وان يكونا مرآة للحياة وليس مفكرين يجيلان فكرهما فيهما ، ومن المخاطرة استنتاج الكثير من استعدادهما

(١) في ألمانيا مثلا ترجمت الاداب اللاتينية وما يتصل بها من فن الاغريق ، وفي القرن السادس عشر كانت جميع ملاهي بلوتوس شائعة بين الالمان ثم شرعوا في احتذائها مضمنين انتاجهم افكارهم في الاصلاح والثورة على سيطرة روما !

(٢) يريد برتون صاحب « عمالقة الادب » ان كل انسان يرى فيه رايا يخالف ما يراه الناس ، ومن المعروف انه يوضع في قمة الرومانسيين الذين لم يتمسكوا في المسرحية بقانون الوحدات الثلاث أي وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان لم يحتم ان يجعل شخصياته المسرحية آلهة وانصاف آلهة ، فضلا عن تعرضه للتراجيكيوميديا او الكوميديا بقدرة جعلته قالبا معترفا به في الادب الغربي ، وخير مثل له « هنري الرابع » حيث نرى فيها القصد المأساوي يصاغ من مادة مضحكة . على ان هذه الثورة التي تعني تمردا على القالب التقليدي كانت لدى الكلاسيكيين بوجه عام مصدر ضعف ، وهي لدينا دليل على ان الفنان الكبير يستطيع بالمادة المطلقة ان يشكل العمل الفني العظيم .

الفني ، الا أننا يجب ألا ننسى أن بضاعتها كانت بلاغية ، وبهذه البلاغة تعمقا نفس الانسان .

ولكن المقارنة بينهما تنقطع بعد ذلك ، اذ لم يكن بينهما من الوشائج الحقيقية ما يلفت النظر طويلا . ولكنهما استطاعا أن يؤثرا في خلف الكلاسيكيين ، باستثناء بعض ، أمثال راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) الذي استوحى الإغريق والرومان بروح تستهدف بساطة الحدث وطبيعة العواطف . بل ان آثارهما لا تزال الى اليوم موضع دراسة للكشف عما ترسبه في أعماق المحدثين ، ولا سيما شيكسبير الذي أرهص بالحدائث والبورجوازية بتركيزه على الانسان المتحرر من السلطة الكنسية والمكب على حياته الدنيوية بمطلق ارادته يفعل ما يريد كي « يكون » على النحو البشري الذي يصارع وهو يفرح ويحزن من أجل ان يكتشف . فاذا أحبط لتقع المأساة ، فاحباطه تأكيد لانسانيته التي تعاني الشرور وتتحرك لاسقاط عناصر النبالة - ممثلة في الملوك والامراء والقادة الكبار - في سبيل رسالة لعلها أرادت أن تعادل بين شرفه الذاتي وشرف المجموع على قاعدة مثال اخلاقي لا يعترف بأعراف طبقية بقدر ما يستشرف آفاق اعراف إنسانية !

وعلى اية حال دالت دولة المجتمعات الاقطاعية ، وآن للبورجوازية الاوروبية أن تخرج الى العالم في حركة تقدمية كان من أسسها ضرورة احترام حرية الفرد وتقدير مواهبه والاعتراف بأفكاره ومشاعره . وصاحب ذلك ظهور الرومانسية مذهباً فنياً ينوّه بالجمال المكتشف في الطبيعة والانسان ، وفي اندفاع المجتمع الى أمام .

ولكن فكر العصر لم يكن يحتاج الى المسرح على النحو الذي كان في المجتمع الاقطاعي . بل لعل الرومانسية التي ازدهرت في أخريات القرن الثامن عشر شهدت تحولاً تقدمية البورجوازية نفسها الى «حفاظ» بلغ من جموده أن هياً الظهور للنظام الرأسمالي الذي يطحن شخصية الفرد العامل ، وعبثاً كانت دعوات الطوباويين من أمثال سيمون سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) الى الاشتراكية .

وقد انعكس ذلك كله على النتاج الادبي ، فمن ناحية اتجهت العناية الى الشعر الغنائي ، وبانتشار الصحافة ازدهرت القصة وفنون المقال من ناحية اخرى ، وتأخرت الدراما الى الحد الذي لم تكن فيه طلبة أحد تقريباً . ومن عالجها كجوته الالماني وهوجو الفرنسي (١) قد تخلّى عن كثير من السمات

(١) لاول « فاوست » وللثاني « هرناني » التي اقتبسها للمسرح العربي نجيب الحداد .

القديمة . من ذلك القضاء على وحدة الزمان والمكان (١) ، وخطط المأساة باللهاء، وعرض الاحداث بدلا من حكاية كثير منها ، ثم ترك قاعدة الفصول الخمسة لكل مسرحية .

ولعل أسلوب القصاصين وما قدمه من ثراء في أعمالهم ، قد حدا بالمرحيين الى أن يحتذوه فيثيروا القضايا الاجتماعية والنفسية في اطار شعبي للشخصيات . ومنذ هذا الوقت تغير طابع الدراما، بل أصابه من التغير ما ندهش له ، ولكن ظهور المذاهب التعبيرية من رمزية وطبيعية وواقعية ثم وجودية واشتراكية يعطي التفسير الكامل لهذا التغير المدهش .

وقد كان للتعبيرية - من حيث هي اتجاه لم يتسع كي يكون مذهباً - دور في غاية الاهمية . ولعل برتولد بريخت - وقد ولد في فبراير من عام ١٨٩٨ وعاش شبابه برجوازيابان ازدهار حركة التعبيريين - واحدا من ممثليها على الاقل الى ما قبل عرض مسرحية « الاجراء » سنة ١٩٣٠ ، كما كان من مكرسي حركة معارضة الفن المعروفة باسم « الدادية » وتوجه الى التخلص من القيود التقليدية .

ولعل هذا هو ما لفت رونالد جراي فقرر ان مسرحياته الاولى التي تبدأ بدراما بعل - وقد صدرت عام ١٩١٨ - تعبيرية بجوها الصوفي وشططها الخيالي واسلوبها المتقطع « واستمتاعها بالمخاوف المفزعة وبادراكها الذاتي لنوبات السكر والعريضة ، ثم بمنهجها في التعبير عن جوهر الكون ، فبقيت أعمال بريخت محصورة في هذا الطقس ... ان بعل الشخصية الرئيسية فيها يبدو في آن واحد شاعرا غنائيا ومهرجا محترفا وسفاحا ومنحرفا جنسيا وعاشقا عنيفا يؤثر ان يجتمع بامرأتين على السرير في وقت واحد ... وهو الصريح المتكلم الذي يستأثر بكل المسرحية ، لكنه بلا ضمير ولا ادراك ذاتي » (٢) .

هذه « الفوضى » لا يمكن ان تكون من سمات المسرح الارسطي ، لانها ستؤثر من حيث هي حركة على المسرح في حبكة العمل المسرحي كله . ولن تنتمي حتى الى تراكمات القرن الثامن عشر وبخاصة في دراماته العاطفية - تراجيدية كانت او كوميدية - لان هذه كانت في ضوء الحركة الاجتماعية سليمة وتعالج اشخاصا ليسوا من الطبقة الارستقراطية ويستطيع المشاهد ان يفهمهم ويتعاطف معهم .

(١) هذه من تراكمات الكلاسيكيين ولم تكن من قواعد المسرح الارسطي .

(٢) بريخت ٩ ، ٥٢ فما بعدها بترجمة نسيم مجلي ومراجعة د. احمد كمال زكي ، ط .

الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ .

كذلك ابتعدت عن دراما القرن التاسع عشر الرومانسية - مع أن ثمة مواقف عنده تتميز بالركة الفنائية وتضفي نوعا من البراءة على الشر القبيح - في فهمها الحقيقة عن طريق معايير معينة حتى ولو كانت نازية وكانت عند الرومانسيين ادراكا للكون في شتى صورته التي ابدعها الله .

ثم هي أيضا ابتعدت عن الواقعية بمقدار ما أبرزت الجوانب التي عملت على تشويه الإنسان واصالته الى آلة تزيف القيم ، ومن هنا لجأ الى «التغريب» و « الملحمية » . وقد سمي هو مسرحه بالمسرح الملحمي ، واستمد مادته من التاريخ ، بشرط توظيفه عصريا ، هادفا الى أن يقول للمشاهد بايجاز : لسو كنت تعيش مواقف العرض الذي تراه لوجب عليك أن تسلك سلوكا ايجابيا، لانه يمكن تغيير حركة المجتمع .

ولكي تتحقق هذه المشاركة الفعالة ، يجب أن يظل المشاهد بعيدا بوعيه عن احداث المسرحية . ويأتي هنا دور المخرج - وقد كان هو مخرجا - في عملية تغريب المشاهد على ما تحقق في مسرحيته الملحمية المشهورة « الام شجاعة وأولادها » بالموسيقى والمناظر (المحيط) والتعليقات التي تجنب الممثل - عادة - أن يتقمص الشخصية التقمص الذي كان مما يتقنه الممثل البرجوازي .

وأما الحدث المسرحي ، فان بريخت لم يجعله هدفا على الاطلاق . بل جعله مجرد وسيلة لتوضيح الموقف الاجتماعي الذي يصرح دائما بأنه يتبنى فيه وجهة نظر اخلاقية معينة . وهنا نجد الفارق كبيرا جدا بين بريخت ومن تعاصر معه أو أعقبه ، والامر مهما يكن من شيء هو انه أحدث في الفن المسرحي ما لم يحدثه أحد في محاولة اخصابه أو انمائه .

ولنكتف بهذا القدر عن دور بريخت في التعبيرية ، ولنعدل في الوقت نفسه عن تلك الحركة التي لم يكتب لها طول البقاء أوائل القرن العشرين، الى الرمزية ثم الوجودية بالترتيب التاريخي . والرمز قديم قدم الفن ، وظهر عند المصريين وهم ينسجون أساطيرهم المختلفة . كما ظهر عند الهنود بوصفه شكلا معيناً للخيال وكذلك بوصفه علامة توقيفية تنتمي الى العالم المادي أساسا ولها طابع وظيفي لا جمالي . وأما الاغريق فقد فسروا ظواهر الطبيعة برموز جسدت تجسيدا في حدود الادراك الجمالي المنشود .

ونجد الرمز في محاولات التفسير الاشاري لنصوص الصوفية العربية، كما نجده في ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران والمقامات . وقد طبع بعض آثار أوروبا ، كما طبعها رمز الاغريق والمصريين القدماء !

وليس يفيدنا في المسرحية هذا الرمز ، الا بمقدار ما أثر في الدراما المعاصرة . وقد لعب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) الدور الاول

فيه ، متأثرا بالحركة الرمزية التي تزعمها الشاعر الفرنسي مالارمييه بين عامي ١٨٧٠ ، ١٨٨٦ على الرغم من أنه يرى أن فنه يجب أن يكون في خدمة المجتمع ، فافترق عن الرمزيين الذين يقولون بالفن للفن .

ولقد عاصر فاجنر الموسيقي الألماني العظيم (١٨١٣ - ١٨٨٣) وشاهد مسرحياته الموسيقية ورأى كيف كان « الفعل » يستمر فيها مع التآلف الصوتي والبعد عن الصرخات الناشزة في ايقاع المسرحية العام ، فحرص ابسن على التوافق الفني وراض نفسه على الاسلوب الايحائي suggestive متخليا عن الاسلوب الصريح expressive الذي يرفض اللف الطويل .

كانت سنة ١٨٦٤ هي السنة التي ظهرت فيها أولى رمزيات ابسن وذلك في مسرحيته « المطالبون بالعرش » وكان في تلك الآونة يعيش قمة صراعه مع مواطنه بجورنسون Bjornson ، فقبل أنه رمز إلى نفسه ببسكول وإلى بجورنسون بهاكون ، وكلا الرجلين بطل في « المطالبون بالعرش » .

وفي مسرحيته « براند » لون آخر من الرمز السنياسي كان صدى لانتهزام الدنمارك - جارة النرويج الحبيبة - أمام ألمانيا ، وجعل براند القس في مسرحيته - وقد رأى قعود قومه عن مساعدة جارتهم - يصمد في صراعه للمغريات ويعيش في ضنك ومحن تضيق فيها كل محاولة من جانب العامة لاتقاذه . لقد كان هذا يساوي تماما دعوة ابسن لقومه كي يمدوا يد العون للدنمارك ، ولكن عبثا ، وضاع جيرانه ، ولكن كان عليهم أن يستمروا في الكفاح . ولعل براند الذي لم يجزع قط ولم يجبن قط ، كان الصورة التي ترمز لكل ما كان ابسن يريد .

ورمزية ثالثة تصدر له سنة ١٨٦٧ بعنوان « بيرجنت » ثم ينقطع عن الرمز مدى ثلاثين عاما أو نحو ذلك ، وكان بعد السبعين حين عاد إليه في مسرحيته « عندما نستيقظ نحن الموتى » على أثر اشتداد قوة الرمزيين ، فأخرجها في إطار شعري أخاذ .

وأشهر تلاميذ ابسن الآن يوجين أونيل أحد دعائم الدراما الحديثة (١) ، وإن دراسة لمسرحياته لتكشف - مهما يكن حظ شخصياته من الحياة ، مقنعة كانت أو سافرة - عن ذلك الايقاع الايحائي الذي هو أحد مميزات الاسلوب

(١) هناك كثيرون تأثروا ابسن غير أونيل ، ومن هؤلاء آرثر ميلر ، ولقد اعترف هو بهذا التأثير ورد لابسن بعض دينه عليه وذلك في مسرحيته « عدو الشعب » التي قلعها عام ١٩٥٠ ، وفي مسرحيته « مصرع بائع متجول » شتى رموز توحى بأنها مسرحية اجتماعية وإن لم تكن كذلك بصفة دقيقة ، وإنما هي عن مأساة الانسان الذي يختار غير طريقه ليمشي فيه !

الرفيع ، ويشبهه في ذلك برناردشو الفنان الذي يرفض تلمذته لابسن ، ويؤكد لها اغلب النقاد وان يكونوا يجعلونه اعظم من مزج الشعر بالنثر في المسرحية الواحدة .

وقد يبلغ اختلاف النقاد حول أونيل حدا يخرجونه فيه من الرمزيين ، وقد ينكرون ايديولوجيته المسيحية - اعني تزمته ، وهو متمزمت فعلا - حين يقرأون له مسرحيته « شهوة في ظلال الدردار » Desire under the elms. وهي تدور حول حب آثم ينشب بين شاب وزوجة ابيه الشابة . ثم قد يجعلونه اعظم من آرثر ميلر وثورنتون وايلدر وجان آتوي وصمويل بيكيت الذي يجعل موضوعات مسرحياته اللامعقول وتصوير العلاقة بين الله والانسان ، وتنيسي وليامز اكبر كتاب المسرح الامريكي بعد الحرب الثانية . ولكنهم لا يخرجونه عن جاذبية قطبي المسرح العالمي اليوم واعني بريخت واوجين يونسكو !

ان مسرحية أونيل المذكورة بما فيها من عنف عاطفة واحتشاد عقل الى جانب تكتيكها المتقن هما نقطة البدء في فهم مسرحياته الاخرى . ونستطيع أن نقول ان محاولاته الاستمرار بتشبيهات رمزية للحياة في درامياته كلها ، واعطاءها ذلك العمق المبروس ، وربطها برجال الاعمال والملاحين والبحارة . . . انما هي فن بعيد الجذور ، ولا يمكن ان يكون دون ما خلفه سوفوكليس مثلا ، او ما خلفه واحد احتذى سوفوكليس .

وعندما سنتبين دور الوجوديين - بعد - سنرى كتاب الدراما المحدثين يحاولون استغلال كل امكانيات المسرح لالقاء الضوء على الجانب الباطن للعمل الدرامي . ودعك من المسرح الغنائي والابرا ثم دعك من المسرحية السيمفونية التي تعتمد الى جانب توفر بعض تقليديات الدراما على الباليه والابرا وغيبيات المسرح الكنسي . . . دعك من هذا وذاك الى مسرح الحوار الذي يستغني فيه واحد كثورنتون وايلدر عن المناظر الخلفية ، ان المخرج لا يرى بأسا اذا تدخل - على ما فعل في مسرحيته مدينتنا - لشرح المواقف ويعملها !

ويبدو ان كل محاولة للخروج على المسرح التقليدي ، ليست في الحقيقة الا تجسيما للواقع الاجتماعي ، ولكن بصور مختلفة اهم ما فيها قدرتها على الدلالة .

وننتقل الى الوجودية لنقول انها - كموقف فكري - ابتلعت كل طاقات الانسان ، وان تكن ترفض دائما الايديولوجيات المقنعة ، وهذا سر عدائهما للشيوعية على سبيل المثال . ومناقشة اصول الوجودية تلزمنا طرح سارتر

في الطريق والصعود الى نيتشه ، غير اننا لا نحتاج الى هذا العناء والقلق الوجودي وما يتبعه من عبث absurd او اللامعقول - كما يحلو ان يسميه بعضنا - لم يصبح « مرض العصر » الا منذ الحرب العالمية الثانية . ففي أربعينات هذا القرن ، روج الوجوديون لفلسفة النكسة في فرنسا بعد أن ضاعت كل مقدساتها ولم تعد ترى أملا في المصير لا ولا شيئا في الموقف الانساني سوى العبث .

وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الازمة .- أجيال شابة أفقدها الشيوخ إيمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الإيمان . وكانت قضية الوجود والماهية او الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتملة ثم المسافة التي بينها والتي تسبب التوتر او القلق الوجودي ، كان كل أولئك مادة خصبة للادباء ، ابتداء من سارتر وسيمون دي بوفوار الى أصغر باديء يجد لذة في ان يقول انه من أتباع العبث او اللامعقول .

ولقد أسهمت الدراما الوجودية في هذا الموقف الذي يترنح بالماهية على حافة الوجود القاصر ، بل كان اسهام الدراما أعظم من اسهام أي جنس ادبي آخر . وما من شك في أن سارتر بمثل مسرحيته «الذباب» ومسرحيته «الباب المفلق» قد يقدم مضمون اللامعقولية في حوار يبين انفصام الانسان عن الانسان ولكنه في الوقت نفسه يثير العقل بشتى قضاياها .

ومثل هذا يقال عن كامي صاحب « أسطورة سيزيف » وصاحب مسرحية « العادلون » و « كاليجولا » .

ولكن هناك أدباء - فكامي وسارتر فيلسوفان - وهؤلاء الادباء يسمون أنفسهم اليوم « أعداء المسرح » . وأول من حمل لقب العداء - فيما يقال - أوجين يونسكو الكاتب الفرنسي ، الروماني الاصيل الذي ولد سنة ١٩١٢

ولكن هناك أيضا صموئيل بيكيت وأرتور آدموف وجان جينيه وبنتر ، وكلهم بدا بداية يونسكو - وهي نفسها بداية كتاب الطبيعة جميعا - فكانت مسرحياتهم تعرض على مسرح الطبيعة حيث تعكس بيسر في مفهومها العبثي .

وكان يونسكو يبدأ بتقديم شخصيات مألوفة في عالم مألوف - ولا بأس من أن يكون القالب تقليديا - ثم فجأة يتصدع المألوف وهو الطبيعة الناقصة لئلا نواجه لوجه أمام اللامعقول ، أو أمام عالم لا تمنطقه مقاييسنا العادية .

وكل الامكانيات التي يستغلها يونسكو في مسرحياته من قصة وشخصية الى موقف ومعالجة يرتبط بعضها ببعض وينعكس بعضها على بعض في «توتر» يتزايد ثم لا يلبث أن يكشف عن الضياع الكبير . وقد نستطيع ان نلاحظ بعد ذلك أنه كغيره من العبثيين يعتمد على العرض البصري الخالص ، بمعنى أنه

يحاول تقديم متعة المشاهد البصرية على ما في النص من حوار قد يوصل الى شيء وقد لا يوصل !

وندلل على ذلك بمسرحيته « الساكن الجديد » التي أخرجها سنة ١٩٥٣. في فصل واحد استغرقت كتابته ثلاثة أيام . وهي تبدأ بحوار تقليدي في غرفة خالية من الاثاث بين صاحبها وبين « السيد » او المستأجر الجديد ، ولكننا بعد ثماني دقائق تقريباً نكتشف انها تحاول توطيد العلاقة بينها وبين السيد بإعلانها رغبتها في خدمته، وعندما ينهرها ينقطع خيط العلاقة الانسانية. ولكنه يكون قد قتل شعور الامومة فيها ، فتخرج ويظهر الحمالون ليظهر معهم عنصر العبث ، وهنا يموج المسرح بحركة دائبة مضطربة ، فقطع الاثاث توضع بلا ترتيب ، وتنقل من هنا الى هناك في ضجيج ، ثم تملأ الغرفة بلا ترتيب وتغطي كل شيء حتى السيد ، فلا يعود أحد يراه وان يكن صوته يرتفع من حين الى حين ويسأله أحد الحمالين :
- أتريد شيئاً ؟

فلا يرد ، فيكرر الحمال الثاني سؤال زميله ، وبعد صمت طويل نسمع صوت السيد يقول وهو كالمخنق :
- أشكركم .. أطفئوا الانوار !

ويطفأ النور ، فيسود الظلام ، وهنا يسدل الستار ، لتنتهي المسرحية وتثير كل ما أثارته مسرحيته المعروفة « الكراسي » من تساؤل وغرابة واعجاب وتردد وتأکید بأن المسرح الجديد يفي بحاجة العصر الحضارية المعقدة.

ولعل صموئيل بيكيت بعد ذلك يقدم كل الفلسفة الوجودية في اطارها الادبي بمسرحيته « في انتظار جودو » و مسرحيته « لعبة النهاية » وقد كتبهما بالفرنسية ثم نقلهما بعد ذلك الى الانجليزية - فهو من دبلن وولد فيها سنة ١٩٠٦ - حتى لا تفريه بلاغيات لغته التي يتقنها عن المعنى المطلوب .

والحق ان بيكيت أصاب الشهرة الحقيقية عندما أخرج مسرحيته الاولى « في انتظار جودو » سنة ١٩٥٢ ومثلت لأول مرة في أحد مسارح الطليعة بباريس في يناير سنة ١٩٥٣ فأثارت النقاد بخلوها من أغلب مقومات الدراما، ولكن الناس أعجبوا بهذه الكوميديا الحزينة الى حد أن ترجمت الى أغلب لغات العالم . وعندما شاهدها الكاتب المسرحي جان آنوي قال : ما أشبه عرضها بعرض بيراندلو سنة ١٩٢٣ في باريس !

والمسرحية عبارة عن فصلين وخمسة اشخاص أحدهم غلام يدخل لحظة ثم يخرج ، وهناك البطل الحقيقي الذي لا نراه أبداً ، وان يكن هو محور المسرحية . انه جودو الذي ينتظره عند شجرة على طريق ريفي - وهذا كل

الديكور - كل من الصعلوكين استراجون وفلاديمير . ويدور الحوار بين الصعلوكين في الفصل الاول فنشعر ان حضور جودو يجب ان يتم ، اذ يتوقف عليه مصيرهما - وان كنا لا نعرف ذلك بوضوح - ويجدان في حضوره نهاية لمتاعبهما وقطعا لمرور هذا الزمن الملعون الذي يجدد خلافهما ولا يجعلهما يفترقان ولكن لا يمنعهما من التنايز .

وفيما هما كذلك - وقد طال الحديث وطال الانتظار - يدخل عليهما بوزو يجر من ورائه رجلا اسمه لاكي وقد أقره بحقيبة ثقيلة ومقعد ومعطف وسلّة ، وكان يسوقه بالسوط ويهينه ولاكي راض مستسلم . ويهبط الليل بغياب بوزو ولاكي ، فينصرف الصعلوكان على أن يعودا في اليوم التالي .

ويبدأ الفصل الثاني في المنظر نفسه ، ولا يحدث من تغيير سوى ان الشجرة العارية تنبت عليها خمس ورقات ، فيكون معنى هذا ان الزمن دار دورته وجاء الربيع والصعلوكان لا يزالان ينتظران جودو . ويلاحظ أيضا ان بوزو فقد بصره ولاكي أصبح أبكم ، وعندما يهبط الليل يدخل الغلام - غلام الفصل الاول - ليعلن اعتذار جودو عن الحضور على ان يوافيهما في اليوم التالي ثم يسدل ستار النهاية .

وهكذا ينهض المشاهد وقد وجد نفسه في بحر متلاطم من الالفاز ، ومن ثم وجد من النقد من نصح بعدم تأويل ما جاء في المسرحية .. فهي مجرد فن ولا هدف من ورائها الا تصوير العبث ! .

ولكن هذا لم يمنع من عكوف الدارسين عليها لتحديد معالم الازمة التي فيها ، ولعل آخر من كتب فيها الدكتور لويس عوض في صفحة الادب التي تنشر في أهرام الجمعة من كل أسبوع ، وكان ذلك في اكتوبر سنة ١٩٦٢ وقد انتهى الى أنها عبارة عن نشيد ضراعة لاستمطار اللطف الالهي (١) .



اما المسرحية العربية الحديثة فلا تجاوز منتصف القرن التاسع عشر بأي حال ، آخذة بأسباب وجودها من المسرح الاوروبي . ولقد بدأها مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) في لبنان بالنقل المباشر عن اعلام الدراما الكبار ، وأشهر ما نقله « البخيل » عن موليير وكنا عرفنا الكاتب الفرنسي تأثر فيها بلوتوس الروماني في « اولولاريا » وبلوتوس نفسه تأثر ميناندر الاغريقي .

(١) لبيكيت مسرحية اسمها بلاي Play عندما رآها النقاد واستمعوا الى حوار شخصياتها الثلاث - رجل وامرأتان احدهما زوجة والاخرى حبيبة - قالوا : ماذا تعني ؟

وهكذا يستطيع رجال الادب المقارن أن يجدوا موضوعا للمناقشة، ويضعوا أيدينا على التقاءات للإنسانية على مدى عصور التاريخ .

ولكن يجب أن نذكر أولا أن الرومانسية - اذ ذاك - كانت قد غيرت أغلب القواعد المتفق عليها في المسرح الكلاسيكي ، ولكنها لم تستطع أن تأتي بجديد جديرا بالبقاء اللهم الا بعض المسرحيات الهزلية . في حين تعسرت التراجيديات تماما واتجهت الى الميلودراما ، ومن ناحية اخرى افتقدت الدراما التاريخية الحرارة . ومن الطبيعي أن تكون مجهودات مارون نقاش - في هذه الاحوال بالاضافة الى انعدام الروح الجماعية في الشرق العربي - قاصرة ومضطربة او مهوشة . وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذي نهب «السيد» عن الاسبانية كما نهبها من قبل كورني ، وأعطى لها اسما رومانسيا هو «غرام وانتقام» ونقل أيضا «حمدان» نقلا مضطربا عن «هرناني» التي ألفها فيكتور هوجو (١) . وقد امتدت هذه الحركة الى مصر ، حيث ظهر محمد عثمان جلال وأخذ في نقل المسرحيات الغربية . ولكن التأليف لم ينعدم ووضعت بعض المسرحيات مستقاة من التاريخ العام ، وبذلك أخذ التمثيل برغم قصور النصوص الدرامية مجراه الطبيعي بعد أن كان الاهتمام موجهها الى «خيال الظل» وباباته (٢) والقراقوز وملاهيه .

على أننا يجب أن نقول ان التأليف الدرامي في العصر نفسه لم ينعدم . وأشهر ما وضع «أبو الحسن المغفل» مأخوذ عن ألف ليلة وليلة ، وقد عرضت لأول مرة سنة ١٨٥٠ ، وهناك كذلك «السليط الحسود» التي عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من موليير وانطون فرنسيسكو جرازياي.

واذا كان علينا أن نسجل لمصر أنها سبقت العالم العربي كله في اقامة المسارح الحقيقية كمسرح الازبكية الذي أقيم سنة ١٨٦٨ والوبرا التي تم بناؤها سنة ١٨٦٩ فان يعقوب بن صنوع - الذي مات سنة ١٩١٣ وأقام مسرحا سنة ١٨٧٠ ولفت الانتظار اليه حتى سماه الخديو اسماعيل موليير مصر - قدم في الميدان الدرامي لأول مرة ممثلين مصريين وتمثيليات باللهجة الدارجة ، وكانت هذه من غير شك خطوة الى الاندماج في الروح المصرية على الرغم من انه ظل يدور في فلك الاقطاع والقصر مما يجعلنا نقول ان جمهور صنوع لم يكن عامة الشعب المصري ولا الشعب العربي كله . وآية هذا أن

(١) جرجي زيدان : مشاهير الشرق ٢ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ « ط . الهلال سنة ١٩٢٢ » .

(٢) البابات مفردا بآبه وهي تمثيليات خيال الظل وابطالها عرائس تحركها يد الفنان واقدم ما وصل الينا من البابات ما ينسب لابن دانيال العراقي « ١٢٤٨ - ١٢١٠ » .

ابطاله كانوا خليطا من الاجانب والتجار المتمصرين ، وربما كانت شخصية الخادم أو الخادمة وحدها هي المصرية الاصلية .

ماذا كانت النتيجة على أي حال ؟

لا شيء الا فيما ندر ، وظلت المسرحيات العربية في جملتها بلا شكل مسرحي ، وراحت الفرق التي قامت بعد فرقة تقدم خليطا من « الفارس » و « التراجيكوميديا » و « الميلودراما » الصارخة التي قدمتها فرقة عبد الله عكاشة في مثل « شهداء الوطنية » والمسرحيات الفنائية التي كان سلامة حجازي سيدها بلا منازع ، وعدة تمثيليات مدرسية هدفها اخلاقي تعليمي .

وفي سنة ١٩١٢ ظهر جورج ابيض وبظهوره انتعشت التمثيلية العربية الخالية من الاغاني ، ووجدت التراجيديا سبيلها للظهور ، وكان اول ما قدم « اوديب الملك » التي عربها فرح أنطون و « لويس الحادي عشر » التي عربها الياس فياض و « عطيل » التي عربها خليل مطران ، واشترك في التأليف له الشاعر الكبير حافظ ابراهيم بالمحاولة المسرحية الوحيدة له وهي « جريح بيروت » . وثمة شاعر ثالث عاونه هو صالح جودت ، ولدن بترجمته « قيصر وكليوباترا » .

وفي سنوات الحرب العالمية الاولى تكونت فرقة ابيض وحجازي واتخذت مسرح « برنتانيا » مقرا ثم انتقلت سنة ١٩١٥ الى الاوبرا عدة اشهر - فانهز عزيز عيد - بطل القودفيل الذي بدأ حياته مع عكاشة - الفرصة واحتله مكونا جوفا جديدا جمع فيه اشهر ابطال الكوميديا اذ ذاك وهم نجيب الريحاني وحسن فايق واستفان روستي ، وكانت البطولة النسائية معقودة للسيدة روز اليوسف ، وظهر عقبها منيرة المهدي .

وبدا بعد ذلك ان الفن الدرامي آخذ في الثبات وبرز الكبار من امثال يوسف وهبي في التراجيديا كما استقر الريحاني والكسار على الكوميدي ، بينما مهدت الروايات الفنية للأوبرا العربية التلحين كرواية « شمشون ودليلة » و « مارك انطوان و كليوباترا » ومن ناحية اخرى كان الشاعر العظيم احمد شوقي يطلع بمسرحياته الشعرية التي اعتبرت القمة في التأليف المسرحي الشعري بمقياس عصره .

كان ذلك بعد ان وضعت الحرب الاولى اوازرها، واذا في الحقل التمثيلي ادباء كبار غير شوقي وحافظ ، وهم محمود تيمور الذي وضع « حفلة شاي » وبشر فارس الذي وضع للمسرح الرمزي « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذي خلط الرمز بقضايا المجتمع ونقل المسرح المصري نقلة ضخمة نحو اصول الدراما الحقيقية .

وقد انبثق عن هؤلاء جيل كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان مصطنعا اللغة العربية احيانا ولفسة الجمهور العادي أكثر الاحيان !

من هؤلاء نعمان عاشور ورشاد رشدي وميخائيل رومان والفريد فرج ولطفي الخولي وسعد الدين وهبه وشوقي عبد الحكيم على تفاوت بينهم . ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب بالشعر عن كفاح الجزائر - في حرب الاستقلال - مسرحيته « جميلة » وكانت أقوى دليل على أن الشعر العربي يستطيع - خارج أنماطه التقليدية - ان يستوعب دقائق الدراما ، وقد أتبعها بمسرحية « الفتى مهران » فصادفه التوفيق نفسه .

فاذا أضفنا الى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية - حتى ما يكتبه أعداء المسرح - وتقديمها للجمهور مع ما يؤلف في نحو عشرين مسرحا ، أمكن ان يقال ان العالم العربي الذي تمثله مصر يشهد نهضة مسرحية لاشك فيها .

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا ان نتريث قليلا نرى أننا في الواقع نعيش اليوم تجربتين في الادب المسرحي : الاولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية : تجربة أعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهذا التكنيك الموروث ولا يعنيهم ان يستوعبوا في أعمالهم - مع أنهم قادرون - دقائق الدراما بالمعنى الذي يفهمه المحافظون .

والواقع أن كل شيء كان يوحى في البدء بأن الدراميين المصريين يؤثرون الأخذ بالتجربة الاولى ، يساعدهم على ذلك أن الثقافة الانجليزية - وهي محافظة في الجملة - كانت السائدة بينهم . في حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها الى المغرب العربي ولبنان . واستطاعت هذه الاجزاء من الوطن العربي أن تفتح صدرها لسارتر وتلاميذه وكل أصحاب اللامعقول ، فوجد المصريون لونا من التعبير الدرامي يمكن ان يصور حالتهم ، في الوقت الذي كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الأذهان الى فساد كثير من القيم التي أرسيت دعائمها في ظل التحكم البريطاني وأعوانه ، وتهيء في الوقت نفسه فرصة لانبثاق التفكير الحر أو قل تشجيع على الانطلاق .

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن - في ضوء ذلك كله - أن يعكف الدراميون على التأهب لما يقوم نظرهم وعلى ما يوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصري وحاجة الفن الاصيل ، بين القضية التي يحتشدون لها وبين الاطار الذي يناسبها . لقد كان توفيق الحكيم - الذي كتب اخيرا كما يكتب

اللامعقوليون - مثلاً مشجعاً على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتاً عبر التاريخ .
وعلى الرغم من أنه طفر طفرة غير طبيعية ، فإنه لم يفسد عطاءه على نحو
ملموس .

وقد استشهدت بتوفيق الحكيم لان وقوفه الواعي على الفنون كلها
وعلى تواريخها ينقص كثيراً من كتاب المسرح عندنا ، ولعل هذا يفسر لنا
اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد واضطراب طائفة بين الاستمرار في
تجربة التقليديين وبين التمرس على تجربة العبثيين .

ولست أدري في الحق إلى أي مدى يمكن أن تقدر أصالة الجميع ،
ولكننا نستطيع أن نتبين التالي :

مصر المعاصرة - كرائدة في المسرح العربي - لم يظهر فيها بصفة عامة
الدرامي العظيم الذي يمكن أن تحتفل بذكره كما يحتفل الانجليز بشيكسبير .
وهذا معناه أنها حتى اليوم لم تستظهر تماماً أسرار التخطيط الكلاسيكي
للمسرح ، وهي من أجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعي أعجز من أن
تقف على ما يقف فوقه العبثيون ، لأنها لم تسر في الطريق الشاق الطويل
الذي ساروا فيه حتى اليوم . والنتيجة ان الطفرة العبثية تبدو واهنة لا ينفع
فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الأجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن العالم
يعيش ثورات امتدت حتى شملت قواعد العلم المقررة ولا بد أن تشمل هذه
الثورات كل أسباب التعبير الفني .

ان الفيصل هو الموضوع ، وقد دلت مادته على أن أسلوب عرضها لا يحتاج
إلى إطار العبثيين . فرشاد رشدي مثلاً يكتب « رحلة خارج السور » وشوقي
عبد الحكيم يكتب « شفيقة ومتولي » وكلا الكاتبين يثور على الصياغة التقليدية
بلا مبرر ، ويأخذ نفسه بلا مبرر أيضاً بشتى أساليب ومذاهب حتى يزدحم
عملهما بما يزدحم به عمل لبيكيت وليكن « في انتظار جودو » فتضيع وحدة
الاداء المنشود .

أنا لا أزعم أنهما لم يحسنا تعمق موضوعيهما ولم يجعلنا الفعل هو
الدراما كما قرر الاغريق ، ولكني أزعم أنهما لم يحكما السيطرة على فنهما
عندما ارادا تقليد العبثيين ومن لف لفهم . والحقيقة انه ليس من الضروري
أن نلتفت دائماً إلى الغرب دون أن نعني بترائنا العربي من ناحية وبالفولكلور
وأساطيره من ناحية أخرى . ويبدو أن أكثر من فنان قد أخذ يهتم مؤخراً
بهذه القضية ، مقررًا أن علينا في النهاية أن نبرر المادة ونبلور مضمونها في
إطار هو من صنعنا وليس للغرب فيه إلا القليل .

وأذكر هنا يوسف ادريس ، لا لانه قدم مسرحية « الفرافير » ولكن

لأنه دعا في مقدمتها الى خلق مسرح مصري بعد أن رأى أننا لا نعرف - برغم ما يبدو من أن هناك نهضة - أين نحن في الطريق ، وبعد أن رأى أننا نستعير الأقنعة ونتحدث بلغة تبدو غريبة في مجتمعنا . وأن أي مسرحي لينتهك الحرمات ويصب علينا التفاهات المؤسسية في سبيل الادعاء بأنه عثر على الموضوع الدرامي المصري المناسب .

وما هكذا تخلق الدراما المصرية - كما يرى يوسف ادريس - وإنما تخلق بما يجمع بين السامر الشعبي وأهمال الحائط الرابع وما يجري هذا المجرى . وعلى الرغم من أن نتائج عمله لم تكن طيبة في « الفرافير » وأن مسألة السامر الشعبي سبقت إليها الدراما الكنسية في أوروبا والغاء الحائط الرابع شيء يعرفه المسرح الشرقي من قديم ، فإن دعوته تدل على احساس حقيقي بضياح ملامح الدراما المصرية في زحمة التقليد .

ونحن لا نقول بإمكان خلق المادة المصرية وبالتالي خلق المسرح المحلي الذي يوضع في اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر الامانة في التعبير عن أي موضوع . ان برتولد بريخت الذي يوضع في الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج مع العبثيين في قائمة واحدة لم يدع أنه خلق مسرحا محليا ، ولم يفتعل للتعبير أي أسلوب مشروع أو غير مشروع . لقد كان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا انه لم يفرض رأيه السياسي فرضا . وعلى الرغم من ايمانه بجدوى التخلص من قيود الكلاسيكيين فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو يتجه بممثليه الى المشاهد بن ، وهو قد يستعين باللافتات المكتوبة استعانت به بالمشاهد السينمائية والأقنعة .

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن أن نزع أن لا يصدر عن دلالات قومية . بالعكس ، فقد أثار أكبر المشكلات ذات الدلالات القومية غير أنه أعطى البرهان على أن الفنان ما دام يصدق مع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختيار تكنيكه في لا محل ، بمعنى أن التجربة - لا المؤلف - هي التي تفرض التكنيك .

وبعد ، فإنما توسعت بالإشارة الى المسرحيات التي تصاغ عامية الاسلوب كي أعطي كتاب هذا المسرح حقهم في اجادتهم الحبكة المسرحية ، وفي أن واقعيتهم لم تتنكر لجماليات العطاء على الرغم من تعقد مشكلات التأليف ، وبخاصة صياغة تركيب الافعال تركيبا قد يرضى عنه ارسطو الذي طالما نادى باللغة السهلة التي يفهمها الناس ، ولكن لم يشترط العامية في المحاكاة !

وفي ظني أنه لا حاجة لمن يصطنع لغة العامة بزعم أنها تبرز الصراع بالاسلوب الذي يناسب العصر - ولكل عصر من عصور المسرح لون معين من الصراع - تبعا لطبيعة مجتمعه ، لان المسرح ليس الواقع نفسه، وإنما هو انعكاس لواقع يتحرك فيه المجتمع على أساس نوع الصراع الدائر فيه .. فصرع مجتمع العبودية مثلا تمثله حركة قهر العبيد ، وصرع مجتمع الاقطاعيين تمثله حركة قهر المزارعين ، وصرع مجتمع الرأسماليين تمثله حركة قهر العمال - كما يرى بحق أصحاب المادية العلمية - وقد كان لهذا كله مستويات جمالية خاصة . الا أننا لم نشهد قط ازدواجا لغويا الا في بعض المسرحيات الدينية في عصر النهضة - لاتينية تراثية ولاتينية محلية - وكتبت المسرحيات كلها بلغة سليمة جميلة تتوفر فيها شرائط ارسطو كلها.

فلم اذن يلجأ فنان كنعمان عاشور الى العامة ؟

انه واقعي ...

أجل ، ولكن الواقعية الادبية ليس ينبغي ان تكون باطار سوقي ، طالما كان هذا الاطار يمثل خرقا لمعنى أدب يعيش حضارة أداها عربية . ومن جانب آخر يجب أن نعلم أن الحوار المسرحي مختلف - بالطبيعة وبالضرورة - عن الحوار المسرحي مختلف - بالطبيعة وبالضرورة - عن الحوار الذي يجري في الحياة اليومية ، لا من حيث تنظيمه واحكامه فحسب وإنما كذلك من حيث ابرازه ركنا في عمل فني انتزع بذلك من الواقع ليكون شريحة مؤثرة ومصححة لما هو في الحقيقة .

العمل المسرحي كله مجاز .. تماما كقصيدة الشعر او القصة ، ولن يكون علامة او مجموعة علامات تنتمي الى العالم الطبيعي بأي حال من الاحوال.

٣ - الشعر

وندع سائر الاجناس الادبية الاخرى - لضالة أهميتها الى حد ما في حياتنا المعاصرة - ونقف عند الشعر لنسأل :

هل يمكن أن نجد أصلا لنشأته عند أي شعب من الشعوب ؟

ان دراسة المراحل الاولى للفولكلور لا يمكن الا ان تفترض لونا من التعبيرات - قد تكون درامية - داخل انماط ايقاعية ليست محددة ، وإنما يمكن أن يغلب عليها التكرار في بعض اجزائها ، ولعلها قبل أن تخضع للقالب

الوزني - الذي كان يلزم الحركة الجسمية عادة - عرفت ما نسميه اليوم بالأسجاع (١).

وقد نميل هنا الى من يفسرون اللغة التفسير المادي فنبعد الشعر عن الاسطورة بالمعنى الاول الذي بيناه من قبل ، ونقرنه بالعمل باعتباره المجال الطبيعي الذي ينشط له الانسان أول ما ينشط . وهنا تكون رحلة البدوي مثلا في الجزيرة العربية على هذا الاساس ، هي مجال اتساق حركة الانسان بحركة الناقة ، ومن ثم يحاول الخاطر واللسان مزج ايقاع الحركتين عن طريق اللغة .

وهناك مرحلة في تطور الشعر تمت مع أداء الطقوس الدينية (٢) والرقص كان بعضها ، ومع الاغنية الجماعية التي كان المغنون يتبارون خلالها بارتجال المقطعات المنظومة (٣) .

وفي الفولكلور المصري نجد ظاهرة الغناء في أثناء العمل ، بل لا نزال الى اليوم نردد في مثل هذا الغناء ، كلمات دارت كثيرا في نظم الاولين ، وهي نفسها تسهم في تنظيم حركة الجسم مع طبيعة حركة العمل .

كل هذا لا يهم الدارس كثيرا ، وان يكن دائما يحاول أن يسأل : هل الشعر بتلك الصورة القائمة كان أول ضروب التعبير الادبي ؟

لقد أجمعت الآراء على أن هذا الشعر - الذي يوضع في مقابل النثر - كان أداة التعبير الفني منذ طفولة الانسانية ، لأنه خيال والخيال أسبق ظهورا من العقل !

والوضع بهذا التكييف غريب حقا ، لأن الشعر ليس خيالا كله . بل لقد كان على ما بينا حقيقة لم تحتج في ماديتها الى خيال قط ، وربما كانت

(١) يرى كارل بروكلمان ان الرجز - وهو أول الشعر العربي - تولد من السجع مرتبطا بحداء الناقة « تاريخ الادب العربي ١ : ٥١ »

(٢) في القرآن الكريم « وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية » والمكاء الصغير والتصدية التصفيق وقد مر بنا هذا .

(٣) يقول بروكلمان في الكتاب السابق ١ : ٥٦ أن من المحتمل أن تكون القصائد الجاهلية قد قصد بها الى أن تغنى مقترنة بموسيقى بسيطة ، وفي صفحتي ١ ، ٩ من كتاب A History of Arabian Music يقول فارمر ان جني الشاعر كان يستحضر بطريق الموسيقى ، ومن ثم كان الشاعر موسيقيا ، وقد يستصحب مغنيا يغني شعره . . . ويحاول العقاد في دراسة له بعنوان « الشعر العربي والمذاهب القريبة الحديثة » أن يؤكد ان موسيقى الشعر العربي بما فيها من أساليب واوتاد وتفاعيل وبحور مقفاة انما هي راجعة الى ميل العرب للغناء المنفرد فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الاوزان - راجع مجموعة البحوث والمحاضرات لمؤتمر مجمع اللغة العربية في الدورة السادسة والعشرين ١٩٥٠/١٩٦٠

الحكاية أكثر من الشعر حاجة الى الخيال . وكان الانسان الاول يميل دائما الى أن يسرد وقائع يومه - في الغابة أو في الصحراء أو امام النهر - في تهويل عرفته الاساطير أو حكايات السحرة *Tells or the magicians* التي يعنى بها علماء الميثولوجيا .

ومع ذلك نرى من يقول ناقلا عن « لالو » ومتابعا طه حسين وكل الذين يجعلون الادب اليوناني نقطة البدء لفهم الآداب العالمية « ومعلوم ان تصوير الانسان لما يراه مما هو من خلق خياله ، اسبق في مراحل التطور من مراعاته الدقة في تصويره لما حوله » (١) ومن أجل ذلك تأخر ظهور الخطابة .

ان الخطابة ليست النثر كله ، وفي حدود ما وصل اليها من تراث العرب يجب أن تقدم الامثال وأسجاع الكهان الى جانب القصة ، وكل هذه لا يمكن أن يسبقها الشعر الذي مر في مراحل كشف عنها الشعراء المعروفون أنفسهم ووجود قصائد لا تخضع للميزان العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد في القرن الثامن الميلادي (٢) .

واذا كان هذا هو واقع الشعر فمما يضيف اليه ابعادا جديدة أن تقرر ان الشعر الغنائي *Lyric* كان أول ما عرف من فنون الشعر . بمعنى ان الشعر الملحمي مثلا أو شعر الدراما لا يمكن أن يسبق الشعر الذي يتغنى فيه الفنان بالمشاعر الذاتية ، وقد قدمنا أن التراجيديا كانت في اصولها غنائيات تنشيد في رحاب ديونيسوس في حين كانت الملحمة « تنظم » حكايات الخوارق في تشكيل معين . ولقد كان عجيبا بعد ذلك أن يلحق أرسطو الشعر الغنائي بفن الموسيقى ويجعل ضروب الشعر ثلاثة هي : شعر الملاحم ، وشعر المأساة ، ثم شعر الملهاة . ويلاحظ من كلامه عن هوميروس ان الاناشيد التي تنظم في محاكاة الفعال (٣) مرحلة سبقت الملحمة والدراما ، وان هوميروس الذي ألف بأوزان بطولية في الإلياذة اصطنع الايامبو في أناشيد الهجاء على ما تدل عليه قصيدته الهزلية مرغيتس (٤) . ويعني هذا ان الكوميديا نشأت عن الايامبو في حين كانت اصول المأساة ممتدة الى الملاحم بصفة عامة .

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه « المدخل الى النقد الادبي الحديث » ص ٢٣٧ ط. الرسالة ١٩٥٨ .

(٢) لخص الدكتور شوقي ضيف هذا في كتابه تاريخ الادب العربي ١ : ١٨٢ وما بعدها « ط. المعارف ١٩٦٠ » وفي كتابه الآخر « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » صفحة ٧ وما بعدها « ط. لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥ » .

(٣) يريد هنا فعال الفضلاء وهي المدائح وفعال الادنياء وهي الاهاجي .

(٤) راجع فن الشعر ١٣ ، ١٤ وهذه القصيدة عبارة عن أوزان ايامية سداسية وثلاثية .

والامر على أي حال لا يؤكد الا شيئاً واحداً هو أن جوهر الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة أي تمثيل فعال الناس بكل وجوها ، وقد لوحظ أن هذه المحاكاة هي التي تفرق بين الشعر والنثر ، فإذا نظم ناظم نظرية في الطب أو الطبيعة لا يسمى عادة شاعراً ولا « وجه للمقارنة بين هوميروس وانباذوقليس الا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا ان نسمي أحدهما - هوميروس - شاعراً والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً » (١) .

وقد يكون الكلام - عنده - بلا وزن ، ولكنه يدخل في نطاق الشعر ما كان محاكياً . ويقابل هذا تماماً أن ينظم الشاعر ، ومع ذلك لا نحس في نظمه شعراً ، لأن الوزن لا يكفي وحده فيجعل من الانسان شاعراً . وهذا الإدراك للشعر يختلف أساساً عن ادراك العرب له ، فقد كان هؤلاء يصرون على أن يكون الوزن - مع القافية - الفاصل بين الشعر والنثر بلا أدنى معارضة ، بل أن بعض العرب اليوم يرفض كل شعر يحطم الإطار الذي رسمه الخليل ابن أحمد - باستقراء الشعر القديم - لمجرد أن وحدات الوزن بوضعها الجديد لا توفر الانسجام melody ولا الايقاع rhythm على النحو التقليدي المعروف .

وليس يعني الآن مناقشة هذه القضية ، فستطرح للمناقشة بعد هذا ، الا أن الشعر العربي الذي يشترط الوزن لا يزال الى اليوم مجهول الاصول . ولكن القديس نيلوس Nilus الذي مات حوالي سنة ٤٣٠ ميلادية يصف إحدى غارات العرب على دير بسيناء وفي وصفه يتحدث عن أناشيد كان هؤلاء العرب يستقون بها ، وفي الفصل ٢١ من سفر العدد بالتوراة ١٧ وما بعده نموذج عبري لهذا النوع من الشعر . ولعله من الناحية الفنية لا يصل الى مستوى القصيدة الراقية ، ولكنه يقرب من الاغاني الشعبية التي سجلت انتصار العرب على الروم في سنة ٣٧٢ ميلادية ، وليس من شك في أن ثمة شعراً مثل هذا وذاك روي في حروب ذي قار سنة ٦١١ للميلاد الا انه أسقط بافتراض انه كان بلغة تبعد قليلاً أو كثيراً عن لغة الادب الرفيع ، وهي لغة قريش فيما يقال (٢) .

ان أقدم نصوص الشعر العربي تقع في القرن الخامس الميلادي ، كما قدمنا . هذا باسقاط كل ما روي منسوباً لآدم وتبع والاسكندر مما أشار الى بعضه ابن سلام في مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء » ومما ورد في « كتاب التيجان » وكتاب السيرة وغيرها .

ومثل هذه النصوص الصحيحة لا نجد فيه الا لغة موحدة ذابت فيها

(١) فن الشعر ٦

(٢) راجع جرونباوم في كتابه « دراسات في الادب العربي » صفحة ١٣٤

اللهجات واتسق الاسلوب ، ولكننا قد نجد لبعض القبائل ملامح لغوية خاصة في ديوانها ، ففي شعر هذيل - مثلاً - كثير من السمات تخالف به العرف ، وبعض أشعار اليمانيين يحفل باستعمالات معينة، وهكذا .

وغنائية الشعر الجاهلي قد تبدو موحدة أو بهيكل لا يتغير عند الشعراء الجاهليين ، فقد تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهبة وذكر أطلالها ، ثم تقف برحلة خطيرة في الصحراء وذكر الحيوان ، وحين ينتهي الشاعر الى السيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ، وهنا يتاح ذكر للمفاخر قبل ان يكون الختام بأبيات في الحكمة (١) .

ان هذا التخطيط قد لا يبدو واضحاً في الغالب ، لاسيما اذا ذكرنا المقطعات الصفار وأشعار الصعاليك ، غير ان الكثرة الغالبة كانت لا تخرج عن هذه الدائرة ، وقلما نجد مطولة كعينية أبي ذؤيب الهذلي « أمن المنون وريبها تتوجع » لا تسير في الطريق نفسه (٢) .

ولسنا نرى هذه المطولة اقدم الشعر الجاهلي بل ليست هي من أقدمه، فان أبا ذؤيب مات حول سنة ٦٥٠ للميلاد . ولكننا نراها مثلاً لا تفي بجميع مقتضيات النقاد الشكليين، وقد تكشف الدراسة الدقيقة لشعر قبيلة عن اختلافات ضخمة في غنائياته . ومن هنا يمكن ان يقال ان في الامكان دراسة أشعار القبائل على أسس تبعد الفكرة الشائعة عن تجدد شعر الجاهليين في سياق متجانس ، فان تعذر امكان ان نجد فروقا اساسية في شعر الشعراء . فأبو دؤاد الايادي وعدي بن زيد يشوب شعرهما تفكير مدني ، والاعشسي صناجة العرب يكشف عن حضارة ساسانية ، وامروء القيس وطرفة وعبيد بن الابرض يضعهم بعضهم في مدرسة (٣) كما وضع أوس بن حجر وزهير والحطيئة في مدرسة المحكيين !

وعلى الرغم من ان عصر رسول الله كان كما نعرف نهاية مرحلة البناء الفعلي للقصيدة العربية القديمة ، فاننا نرى ثمة اضافات اضيفت بحيث يمكن ان نرفض الفكرة الشائعة الثانية ، وهي ان الشعر الاسلامي لم يبعد عن الاطار الجاهلي القديم .

لقد تطورت القصيدة في شكلها وفي محتواها ، وان يكن ذلك في حدود

(١) لا ينطبق هذا بطبيعة الحال الا على المطولات ، ولكن الشعر الجاهلي مليء بالمقطعات والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد - راجع على سبيل المثال ديوان هذيل الطبوع .

(٢) في هذه المطولة ثلاثة مشاهد عبر فيها الشاعر عن حزنه لوفاة ابنائه من الطاعون والمشاهد تكشف عن تسلط القدر في مصرع لحمار وحشي وفور هائج وفلرس مسلح !

(٣) دراسات في الادب العربي ١٤٠

النقد الذي بدأ بتعقيل العملية الشعرية وانتهى بتجميدها الى الابد .

لقد بلغ اعتداد العربي بالوزن حدا اعتبر معه كل ناظم شاعرا ، وان يكن
النقاد فيما بعد قسموا الشعراء الى شاعر خنذيد وشاعر مفلق وشاعر فقط
وشعرور وهو لا شيء ، قال أحدهم لآخر يهجوهم :
يا رابع الشعراء كيف هجوتني وزعمت أني مفحم لا انطق

وقيل بل هم شاعر مفلق وشاعر مطلق وشويعر وشعرور ، والشويعر
كمحمد بن حمران سناه هكذا امرؤ القيس ، ولقي رجل آخر فقال له : ان
الشعراء ثلاثة شاعر وشويعر وماص ثدي امه ، فأيهم أنت ؟ فأجاب : أما أنا
فشويعر ، واختصم أنت وامرؤ القيس في الباقي (١) .

ومن الطبيعي أن هذه النظرة ليست عروضية فقط ، بل هي بحسب
استطبيقات البلاغة العربية تحدد منزلة الشاعر كفنان يلتزم أصولا بعينها !
ولهذا فان الوقوف عند الوزن باعتباره زاوية لمناقشة شكل القصيدة المألوف
ما يجعل البناء كله متداعيا .

على أن السياق الذي حبذه النقاد - وكانوا لغويين حتى نهاية القرن
الثامن الميلادي - جنح بالشاعر المحدث الى التمسك بالاصول التقليدية ،
ومن ثم كان الشعر حتى عصر هشام بن عبد الملك الاموي عربي الديباجة ،
بل ربما كان محاكاة مصقولة لنسيج الجاهليين ، وظلت هذه المحاكاة في
عنقوانها عند شعراء عباسيين أشهرهم مروان بن أبي حفصة ومسلم بن الوليد
وابو تمام والبحثري !

وكانت محاولات الخليل بن احمد في تحديد قوالب الشعر بما يسمى
بحورا قد جمدت الاوزان ، وحيثما وقعت محاولة التخلص منها لم تصادف أي
نجاح (٢) ، وان يكن محدثو العصر العباسي قد مالوا الى الأوزان الخفيفة
والقصيرة ميلهم الى الاكثار من مقاطعات الشعر التي تتضمن فكرة سريعة
أو صورة مختصرة .

وظهر مع ذلك اهتمام بالغ بالرجز بحيث راح يستوعب أغراض القصيد
من ناحية ، ومن ناحية أخرى استغل كمزدوج في نظم العلم والقصص ، وما
محاولات أبان اللاحقي الذي مات سنة ٢٠٠ (٨١٥ ميلادية) في نظم كليلية

(١) هذه التقسيمات لوردها ابن رشيق في العلمة ١ : ٧٣ ، ٧٤ ط. هندية سنة
١٩٢٥ ، والخنذيد هو الذي يجمع الى جودة الشعر رواية الجيد من شعر غيره ، والفلق هو
الذي يأتي بالفلق أي العجب .

(٢) من هذه المحاولات ما قلعه أبو العتامة الذي نظم اغاني الملاحين في دجلة والذي
خرج على قيود الخليل ، فلما عوب قال : أنا أكبر من العروض !

ودمنة وغيرها من موضوعات فقهية كالصيام الا صدى لاستجابات الرجز
لحاجات العصر ، ونحو هذا يقال في مزدوجات ابن المعتز (١).

وقد كان لانتقال الشعر العربي الى الاندلس اثره في تطوير أوزانه
فيما يعرف بالموشحات ، وهذه فيما يبدو أحدثت تغييرا كاملا من ناحية الإيقاع
والمبنى العام في شعراء « الطروبادور » وأشهرهم دي بواتيه - الشاعر
الكونت الجوال - ودي أفران وماركابرو اللذان ماتا بين سنتي ١١٨٠ ، ١١٨٥
وثبت علميا تأثرهما بشعر الاندلس (٢). ونستطيع من ناحية أخرى ان نقول
ان قصائد البالاد Ballad وهي في موضوعها الواحد - الذي يكون قصة -
تتألف من أسماط متعددة الأوزان والقوافي كالموشحات ، ومثلها السونيتات
Sonnets أو الارانين التي تفنن جون ميلتون في أسماطها وأغصانها وأقفاؤها،
والتي نظم منها شيكسبير ١٤٥ قصيدة (٣).

(١) له مزدوجة كبيرة في تاريخ بني العباسي ، ومزدوجة أخرى في ذم الصبرج ،
ومزدوجات علمية أخرى ثانوية القيمة .

(٢) تحسن هنا مراجعة الدكتور نيكل (A. R.) Nykle في كتابه المعروف Hispano
Arabic poetry وقد طبع في بلتييمور سنة ١٩٤٦ كذلك كتاب (H. J.) Choytor شعراء
الطروبادور The Troubadours وقد طبع في كيمبردج سنة ١٩١٥

(٣) كان ميلتون يشكل السوناتا الواحدة من ١٤ بيتا heroic lines في فترتين موزعة
قوافيهما على نحو معين ، وعلى الرغم من أن ثمة شعراء أخذوا بهذا النظام وأشهرهم وردزورث
وكيتس فان الشكل الذي حافظ عليه شيكسبير نمثله السوناتا التالية :

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temperate :
Rough winds to shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too Short a date.

★ ★ ★

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimn'd,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd.

★ ★ ★

But they eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest :
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,
When in eternal lives to time thou growest :

★ ★ ★

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life of thee.

وأولية الموشح تراها عند مقدم بن معافى القبري أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذها عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب « العقد الفريد » والمتوفى حول سنتي ٣٢٧ و ٣٢٨ ، وقد لاحظ ابن خلدون ذلك وقرر أن بضاعتها كسدت من بعدهما حتى جاء عبادة بن ماء السماء المتوفى سنة ٤٢٢ وعنه قال شاعر الموشحات أبو بكر محمد بن زهر الأشبيلي الذي مات ٥٩٥ : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق به من قوله (١) .

بدر تم شمس ضحى غصن تقا مسك شم
ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أنم
لا جرم من لحا قد عشقا قد حرم

ويرى الدكتور جودت الركابي أنه منذ القرن الثالث الهجري بديء في الاندلس بمحاولات شعرية للموشحات ، ولكنها لم ترسخ الا على يد عبادة ابن ماء السماء ، حيث جعل الموشح فنا قائما بذاته له أسسه وقواعده ، ولم يجيء القرن الرابع الا وعمالقة يشغلون العالم به ، ومن هؤلاء عبادة القزاز وابن اللبانة والاعمى التطيلي وابن بقي وابن باجة وابسو بكر بن زهر ولسان الدين بن الخطيب الشاعر الكاتب المتفلسف الفقيه (٢) .

ولعل ابن سناء الملك الشاعر المصري الذي مات سنة ٦٠٨ كان أول من حصر قواعد الموشحات وبين خصائصها في كتابه « دار الطراز » ليكون أول من نظم عملية نقل هذا الفن - علميا - الى الشرق ، وقد ذكر هذا الشاعر أن الموشح في العادة كلام منظوم على وزن مخصوص « وقد يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الاقارع ، فالتام ما ابتدء فيه بالاقفال والاقارع ما ابتدء فيه بالآبيات » (٣) .

والقفل يتكون من جزئين فأكثر ، وما بينه وبين كل قفل وآخر يسمى

(١) راجع مقدمة ابن خلدون ٤٩١ ، ٤٩٢ « ط . التقدّم » وسرى ثمة تحريفات في أسماء من ذكرنا من شعراء ، فهو يقول مقدم بن معافى القبري بدلا من ابن معافى القبري نسبة الى قرية قبيرة ، وعبادة بن القزاز جاء متأخرا عن عبادة بن ماء السماء وكان شاعر المعتصم بن حمادج ، وأبو عبد الله يعني أبا عمر صاحب العقد .

(٢) في الادب الاندلسي ٢٩٠ « ط . المعارف سنة ١٩٦٠ »

(٣) « دار الطراز في عمل الموشحات ٢٥ » ط . دمشق سنة ١٩٤٩ »

البيت، ولا يشترط أن يتكون هذا البيت من شطرين على ما نرى في القصيدة العادية ، وعلى النحو التالي يكون اطار الموشح :

القفل الاول ويسمى المطلع وهو مكون من أربعة أجزاء

البيت الاول وهو مكون من أجزاء مفردة

القفل الثاني

البيت الثاني

القفل الثالث

وهكذا حتى نصل الى القفل الاخير ويسمى بالخرجة ، ويجري الوشاحون على عادة جعله باللغة الدارجة الا في المديح .

والقفل الذي رأيناه يتكون من أربعة اجزاء قد يتكون من جزئين فقط، وقد يصل الى عشرة ، وكذلك البيت قد يتكون من أجزاء مفردة بقافية واحدة تتكرر في كل جزء كالميم او السين ، وقد يتكون من جزئين مركبين أو أجزاء تسمى فقرات هي الغصن على ما نرى في التخطيط التالي :

قفل مكون من خمسة أجزاء

بيت مركب من فقرتين (غصن)

ومن هذا النوع موشح الاعمى التطيلي الذي يقول فيه (١) :

كذا يقتبـاد سنا الكوكـب الوقـاد الى الجـلاس مشـعـشة الاكـواس

(١) دار الطراز في عمل الموشحات صفحة ٥٥

أقم عذري فقد آن أن أعكف
على خمر يطوف بها أو طف
كما تدري هشيم الحشا مخطف

بيت (غصن)

وساق ابن سناء الملك في كتابه من نماذج البيت المركب ، هذا البيت التالي وهو مكون من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء هي الفصن (٢) :

من لي به يرنو بمقلتي ساحر الى العباد
ينأى به الحسن فيثني ناسر صعب القياد
وتارة يدنو كما احتسى الطائر ماء الشاد

هذا التقسيم ولوازمه كثيرة كانت تتبع بصرامة وأناقة ، وكان الجميع يفرضونه فرضاً ، واتسع ميدانه حتى أخذ به الجمهور لسلاسته وتنسيق كلامه وترصيع أجزائه كما يقول ابن خلدون ، ومن ثم نظموا على طريقته حتى جاءوا فيه بالفرائب ، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر ابن قزمان ، ثم استحدث شعراء المغرب فنا آخر من الشعر في عروض سموه « عروض البلد » وهو في اعاريض مزدوجة شهر بها ابن شجاع والكفيف (٢) .

ويطول بنا الشرح لو ذهبنا لتقصي مثل هذه التغييرات ، فالحديث عن الازجال في مصر وحدها - مثلاً - يحتاج الى كتاب مستقل ، غير أن مشكلة المشاكل حقا هي ما حدث اليوم من تحطيم لآطار القصيدة التقليدية ، الامر الذي حدا بشيوخ الشعر في العالم العربي الى أن يرفضوا ما يسمونه « الشعر المرسل » أو « الشعر الحر » ثم تقف الدكتورة سهير القلماوي في مهرجان الشعر الذي عقد عام ١٩٦٢ بالاسكندرية لتساءل في استنكار : أين عبقرى الشعر الجديد ؟

ونحن في الحقيقة نحتاج الى من يقيّم انتاج الشباب على أسس ليست كالأسس التقليدية ، لأن ما حدث أن شاعر اليوم - الحقيقي - وجد أن تجارب الانسان المعاصر لا تتسع لها الانماط العروضية التي حددها الخليل بن أحمد بعد استقراره الشعر القديم .

(١) دار الطراز ٦٣ وفي صفحة ٦٥ يسوق مثلاً ما تركب بيته من أربع فقر وثلاثة أجزاء وقد أخطأ المحقق حين ساق قول الشاعر على هذا النحو « وزلال لو بدلا يبرقي القنات » وصحته « بز تقى القنات » وساق « ملحدا » في الموشحة بصيغة اسم الفاعل وصحته المفعول .
(٢) مقلمة ابن خلدون ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

والعجيب أن يغيب عن أغلب النقاد أن الخليل بن أحمد وهو يلزمنا بتلك الأنماط لم يقرر أنه « جمع ومنع » بمعنى أنه لم يزعم أنه جمع موازين الشعر كلها ومنع ما عداها ، فإن في الشعر الجاهلي قصائد تخرج عن بحوره الستة عشر أو الخمسة عشر بعد اخراج البحر الذي استدركه عليه الاخفش .

بل يقرر ما هو أعجب من هذا ، فإن البحر المديد الذي يجري على أساس « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين يقول انه لا يأتي الا مجزوءا أي أن ورود « شاذ » على هذا النحو في العصر الجاهلي - ان كان ورد - لم يمنع الشعراء من أن يسقطوا منه تفعيلة كاملة فصار « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » مرتين ، وعند التطبيق وجد أن ايقاعه لا يجري على هذا النسق فهو حقيقة يخرج خروجا تاما على التوزيع التفعيلي الذي افترضه ، فقرر انه بحر ثقيل تنبو عنه الاذن ولهذا انصرف عنه الشعراء!

ماذا نفهم من ذلك ؟

أنا شخصيا أفهم أن الخليل - وقد عجز عن ضم كل الشعر القديم في أبحره - فتح أمامنا باب الاجتهاد . بل هو برصده ما سماه بالعلل والزحاف قد هيا أمامنا الفرصة لوضع ما شئنا من الانتقام ، أو لاختيار الايقاع الذي ينسق كم الوحدات الموسيقية التي تسمى بالتفعيلات ، وفي هذه الحال يجب على كل أنصار هذا العالم أن يحترموا محاولات الشباب في تحقيق الكم النغمي بما يناسب تجربتهم .

ومعنى هذا أن الزعم بأن شعر الشباب لا وزن له وهم باطل ، فإن من البديهيات أن الشعر لا يكون شعرا الا اذا توفرت فيه خصائص أهمها الوزن ، فالقاء تهمة انتفاء الوزن اذن من شعر الشباب يساوي القاء هذه التهمة في وجه شاعر عمودي كصالح جودت أو العقاد ! واذا كان العقاد نفسه يفترض أن ما يرفضه في المجلس الاعلى نثر لانه لا يجري على ما قرره الخليل فإن هذا لا يخرج من دائرة الشعر على الاطلاق . لانه يجري على قاعدة فعلا ، وان تكن قاعدة لا تلتزم حرفية القديم .

لقد وجد الوهن في الأبحر التقليدية عن طريقين كما بينا . . عن أنها لم تنتظم كل ما خلقه الجاهليون - وفي هذه الأبحر أوزان مستحدثة في العصر العباسي - وعن أنها تلين أمام حاجات الشاعر فتخرج عن القصد المرسوم ، فكيف يلزم بها من يعيش ايقاعات تختلف كل الاختلافات عن ايقاعات الماضين ؟ ان العقاد اذن ومن لف لفه يحرمون الفنان حقه الطبيعي في الابتكار ، وينكرون ما حدث في التاريخ . ينكرون الموشحات مثلا ، وينكرون الأوزان المقلوبة ، وينكرون أشياء أخرى من هذا القبيل الا اذا جاء بها أشخاص تقع منهم معجزات !

وقد يكون التنظيم الشكلي للوحدات الموسيقية في الموشحات ما يلقي في الروع أنها لا تزال تجري في فلك الخليل أو أنها تجري بقواعد وغيرها لا يكون إلا في حدود ما رسمه الخليل . قد يكون ذلك كذلك ، إلا أن شعر الشباب اليوم يؤكد أنه لا يعدو أن يكون مرحلة أخرى - بعد الموشحات - من مراحل تطور القصيدة العربية .

وهذه المرحلة مقيدة بقواعد ربما كانت قواعد الموشحات أسهل منها بكثير . . مقيدة بالوحدة التقليدية من ناحية ، وبتوزيعها في القصيدة توزيعاً أوركسترياً من ناحية أخرى ، ومعرضة من ناحية ثالثة عن الرتبة الكلاسيكية التي تنجم عن وحدة الروي في القافية . وهنا تقرر - متعجلين - أن في شعر الشباب قافية وإن كانت هذه القافية بلا روي يلتزم دائماً .

وخشية الإطالة في ضرب الأمثلة نقول أنه لو فرض أن شاعراً من المحدثين قال قصيدته ، فسيجريها على النحو التالي مثلاً :

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وبتعبيرات الخليل نقول أن الكم النغمي هنا مكون من أسباب وأوتاد وفواصل ، وإن في كل سطر بيتاً كاملاً أو سطراً فيه قافية وما عداها حشو ، وإن القافية تخضع للعلل نفسها التي تخضع لها قافية الخليل ، فإذا كانت علة « الرمل » أن تأتي قافيته « فاعلن » تكرر هذا المقطع في نهاية كل سطر فتكون النتيجة على النحو التالي :

فاعلاتن فاعلن

فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلن

وأما التفعيلة المفردة التي تستقل بسطر كامل ، فقد تبقى بلا علة (فاعلاتن) وهنا تكون استهلالا لما بعدها ، ولا يفسر انفرادها في هذه الحال الا على أساس سبب نفسي أو على أساس ايقاع داخلي هو ما يمكن ان نسميه حلاوة الجرس ولا يمت بصلة لوحدات الخليل .

للقصيدة المرسلة - على ما رأينا - قواعدها ، وهي بذلك ترد بنفسها على كل صاحب حجة ضدها . فاذا وجد واحد ما ان في لغتها منفذا الى هجوم له سلاحه الجديد أمكن ان تبسط أمامه طبيعة اللغة التي هي أداة القصيدة ، وهي بالنسبة للقصيدة العربية خطابية بوجه عام ! طبيعة نشأتها والظروف التي أحاطت بها وأسلوب العرب في التفكير . . كل أولئك ربطت الكلام العربي - أساسا - بالفكر بحيث تتأخر تهويمات العاطفة ، ويكون واجب الشاعر اما أن يزاوج بين الفكر والعاطفة كما فعل أبو تمام واما ان يحجب بصورة حجج الفكر كما فعل العباس بن الاحنف ، ولما لم ينجح الا نفر ضئيل وفي جوانب معينة فقد استسلم الشعراء جميعهم للخطابية . وزاد من حدتها ان الشاعر العمودي كان في التزامه اطر الجاهليين يدوس على جوانب خصبة من تجربته كإنسان ، وأصبح على الشاعر اليوم - وقد رفض ان يصدر بأنماط غيره - أن يعيد الى لغته بعدها العاطفي وأن يحجب منطق الفكر بمنطق الصورة ، ولعل هذا في رأيي هو أهم ما يميز القصيدة المعاصرة .

ان شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة ، انه يريد لغة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم ، وانما لغة تتمرد على الرقابة التي تنجم عن ضياع أبعاد الصورة ، وهذا سر تحطيمه لرقابة الوحدات اذا كررها بصورها التقليدية . هذا سر أن يصدر بايقاعات تختلف تماما عن ايقاعات الاولين ، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة ، ومن المحال أن يرتبط بعد هذا بايقاع الجاهليين .

والا فلماذا وضع العباسيون المجتث ؟ ألم يشعروا بأن الجاهليين اذنا غير اذنه ؟ قد يلتقون معهم في أمور ولكنهم يختلفون عنهم أيضا في أمور . وتمضي السنون ولا بد أن تتسع دائرة الخلف ، فاذا كافح شعراء اليوم بحثا عن سبيل للبقاء في آفاق نغمية جديدة فذلك لان هذا نتيجة منطقية لتطور الحياة .

ويبقى بعد ذلك ما أشرنا اليه عرضا . . يبقى ما قررناه عن نوع التجربة وكيف أن هذه التجربة لا يمكن أن تخرج متكاملة الا بعد أن تزجج القصيدة العربية عن مواقعها الحالية ، وهنا لا نلجأ الى مثل ما عمل اليوت ولا الى ما يشبه محاولات شيكسبير . فما تم على أيديهما كان لا يتعدى دائرة اللغة

في الاغلب ، وانما نحاول ان نتمقق - على اساس احتياجنا الى فن يشكله مناخ انسانيتنا - حقيقة التعبير العصري ، فاذا عرفنا أن عناصر الصورة المعاصرة لا يتسع لها الاطار التقليدي ادركنا كم يكون من العبث ان نطوع لها الاشكال الموروثة .

هل أسرف في هذا ؟

لا اظن . فالشاعر الذي رسم اطاره الفني في حدود معان ساذجة تعرض عرضا تقريريا - بغض النظر عن اصطناع الاستعارة وما يجري مجراها - لا يمكن ان يعالج في هذا الاطار تمزق انسان العصر في عهد الصاروخ . الانسان الفطري الذي يجعل الدابة محور حياته والذي يتطور ليقرا ارسطو ويكتب كما يكتب الكندي والفارابي وابن سينا لا يمكن ان يعيش على النحو الذي يضطرب فيه عالم يموج بانفعالات عنيفة وتجارب في الفضاء خارقة الخ . ثمة تجارب جديدة وايقاع جديد ، فلا بد اذن من اطار جديد . ولا بد ان نعترف - بناء على ذلك - ان من ينكر وجود الشكل الجديد للقصيدة العربية عليه أن يجعل امراً القيس يركب صاروخا الى القمر ويدفع به في مشاكل الاقتصاد الموجه وقوانين تعادل الطاقة والمادة وهكذا ، ثم يقول بعد ذلك ان شعره يسع انسانيتنا بذاتها .

فاذا أضفنا الى هذا أن حاجات الماضين الفنية كانت تقصر عن حاجاتنا - بدليل عدم وجود الدراما مثلاً في الشعر القديم - يكون من الممكن جداً بعد ذلك أن نشفق على شعراء الشباب وهم يخوضون تجربتهم في اطارها الفذ، ولولا محاولاتهم الجادة لما عرف أدبنا واحدا كالشرقاوي يطلع علينا بمسرحية جميلة الشعرية .

ان أحمد شوقي كتب المسرحية الشعرية ، وكتبها عزيز أباطة ، ثم كتبها محمود غنيم . وبمقارنة ساذجة بين أعمال هؤلاء وعمل الشرقاوي نتبين الفرق الهائل بين مفهوم الدراما عند العموديين وعند أصحاب هذا الشعر الجديد . الاولون يكتبونها مقطعات غنائية في حوار ، ولا بأس من ان يتقاسم البيت المقفى ذا الروي المحدد اثنان او ثلاثة أو أربعة ، كل بحسب مجهوده في توزيع الاسباب والاوئاد على المتحاورين !

واما الشرقاوي فهو يدع الفكرة الدرامية تتحرك بتلقائية داخل الوحدات الموسيقية التي ليس لها من القوة الا ما تكسب به التعبير ايقاعا مهموسا صادقا . الوحدة الموسيقية عند الشرقاوي وسيلة ، وهي عند الشيوخ غاية . هي عنده خطوة من خطوات التأثير ، ويجعلها الشيوخ نهاية المطاف !

ما السر في هذا ؟

السبر أن اطار الابحر القديمة بما فيه من قيم شكلية يفرض على الشاعر ان يخضع الفكرة - بالتوسع فيها أو بتضييقها - لوحدة البيت ، وهذا ما يرفضه الشرقاوي وامثاله ، لانهم يرون أن الفكرة يجب أن توضع في المحل الاول . ومعنى هذا أن تطور الشكل في القصيدة العربية تطور ناجم عن حاجة ، وستمضي حركة التطور ما بقيت تلك الحاجة .

اما عن المحتوى فالشعر منذ كان ، يحاكي أفعال الناس خيرها وشرها عند الاغريق (١) أو كان غناء عند الجاهليين وهو يتعرض لجزر ومد وتنوعت الاغراض الشعرية تنوعا كان يباعد بينه وبين حقيقته قدر ما كان يلتصق بها ، والامر بهذه الصورة لا يقدم خطأ واحدا لمسيره ، وانما ثمة خطوط تشابك أحيانا وتفرق في أغلب الاحيان ، ويرى الضارب فيها من التناقض ما لا سبيل الى حصره هنا .

وقد بدا واضحا في العصر الذي تسود فيه العرب ان الفكر الاسلامي لم يرفض كل محتوى القصيدة الجاهلية من ناحية ولم يتخل من ناحية اخرى عن سيكولوجية ارسطو التي لا تكثر بالخيال ، كما جعل القصيدة الاسلامية تحتذي الجوهر الجاهلي على أساس عقلي كانت الموهبة تضع به في مجاهدات التقليد .

ظل الشعر فخرا ومدحا وغزلا . وهي موضوعات فارقتها الشعر اليوناني منذ بعيد ، ودار الشعراء حول ما وقف عنده القدماء ، وبدا كما لو ان تيار العقل الاسلامي يعمل دائما على خنق الفن الملهم بالتقليد ، وكان على الشاعر أن يجمع ألوان المعرفة التي تكيف عصره ، والا فقد يجد من النقد من يحاسبه على الخطأ والصواب مثلما يحاسبه على الأسلوب .

وكان الخلاف المطرد بين لغة الشعر ولغة الحياة العادية قد وضع العقبة الثالثة في طريق الشعر ، فاحتاج المتلقي الى شروح يقوم بها اللغويون الذين كانوا في الوقت نفسه نقادا للقصيد ، واصبحت شروح الشعر معيارا لقيمتها . وبمقدار ما كانت هذه الشروح تضوّل ، يضع في الطريق كثيرون ، ومن ثم لم يصل اليها الا الاعلام (٢) الذين لا يعطون الا احد تيارات التطور .

(١) هذه التقنية قائمة على أساس ما جاء عند ارسطو ، ولكنها لا تنفي غنائية الشعر اليوناني قبل ظهور الملحة والدراما ، وكنا بينا ان ارسطو يجعل الشعر الغنائي من جنس الموسيقى .

(٢) تروي الاخبار ان جريرا قارع بأبيه أكثر من تسعين شاعرا واسقطهم فسقطوا عند النقد ، وان أبنا تمام والبحري أخملا في عصرهما خمسمائة شاعر فلم يعرض لهم احد .

وهكذا نصل الى ما نريد بعد بسط فكرة التقليد ومشكلة الصواب والخطأ ثم قضية اللغة . نصل الى ان البناء الحقيقي للشعر العربي لم يصل اليه كاملاً ، وان محتوى هذا البناء الناقص كان ناقصاً ايضاً ! ولكننا نلاحظ ان عنصر الجمال الفني كان شيئاً مستقلاً عن ذلك المحتوى ، بحيث لم يجد النقاد القدماء صعوبة ما في ربطه بالشكل على أساس انه حلية او شيء يوشى به الكلام « كما يوشى الثوب بالتطريز » .

ومع ذلك كله فقد أثر هذا النهج في شعر غيرهم ، حتى ممن كانوا يتكئون على موروث الاغريق والرومان . وكانت مناقشة المحتوى مستقلة عن الشكل ثم عن قضية الجمال قد استهوت الاوروبيين ، كما استهواهم محتوى الموشحات من حيث كانت تغنياً بعشق معين استغرق اغاني « الطروبادر » (١) .

فان وصلنا الى أيامنا هذه - وقد أصبحنا نتلقى عن الاوروبيين ما سيقونا به من قرون - نرى الطليعة الشاعرة ترفض المحتوى القديم ، ولا تريد ان تقصر مجهوداتها على أن تأتي بالعجيب والنادر . فان « اخترعت » او « أحسنت التعليل » عد هذا مما يوشى به الكلام . لقد تغيرت النظرة الى الشعر ومن ثم تغير محتواه ، وأصبح الجمال جزءاً من كيان القصيدة يصعب فصله بأية حال .

كان التقدم الهائل الذي قامت به المعرفة في جميع المجالات قد كشف عن أن البواعث التعسفية لاحترام المحتوى القديم لا يمكن ان تكون مصدر ثراء للقصيدة المعاصرة ، ومن ثم يكون شيوخ الشعر ممن يهاجمون « القصيدة الحرة » أقرب الى التعنت منهم الى الانصاف ، لانه لا يعقل أن يقف شاعر العصر على الطلول كما فعل شوقي ، في الوقت الذي وصف فيه الطيارة والفواصة ، واذا صبح هذا أو جاز ، تكون المنهجية التي قررها ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) هي المول على نجاح الشاعر الشاب كما كان من الممكن أن ينجح الشاعر الشيخ من قبله . وخطورة هذه المنهجية تبدو في ضرورة أن يعرض شاعر اليوم لكل ما عرض له شاعر الامس ، حتى اذا

(١) يرى الدكتور غنيمي هلال في صفحة ٢٧٤ وما بعدها من كتاب « الادب المقارن - طبعة ثالثة » أن شخصية الرقيب والرسول بين الحبيب والواشي والحاسد ، وقسوة الحبوبة ، وتولد الحب من أول نظرة وبكاء المرأة على فراق حبيبها الداهية الى الحرب ، والحب الصوفي الذي نجد جلوره في قول العلويين وقيل في عشق العباس بن الاحنف .. يرى ان كل ذلك انحدر من العرب الى الاوروبيين ، وذلك في أناشيد الطروبادور التي بدأت تنشر في جنوبي فرنسا منذ عام ١١٠٠ للميلاد .

(٢) يحسن هنا مراجعة هذا الكتاب ١ : ٢٠ ، ٢١

وصف الحصان مثلا حرص على أن يجعله مكرًا مفرا لا يلهب بالسوط ولا يكاد ذيله يبلغ الأرض !

اننا الآن نعرف أية ثورة يعيشها العالم ، ونعرف انه يصدر بمضامين ربما عد أغلبها كفرا في نظر الاولين . ويمر انسان العصر بمأساة لم تقم في وهم أجدادنا لا ولم تخطر على بالهم ، والا فهل كانوا يقبلون مسرحية « يا طالع الشجرة » مثلا أو يسمحون لصمويل بيكيت أن يكون من البشر ؟ ان اقل ما كانوا يفعلونه ان يأمرؤا بعقد مثل مجلس الحلاج ثم يطاح فيه بالمارق الاثيم .

أجل .. فليس هناك هذا الرضى الذي يشيع في شعر القدماء ، وليس ثمة نقد هين لا يكاد يكشف عن بلبلة ايجابية ، ولا يريد ان يعيش فلسفة ابي العلاء في اطارها السلبي وأهدافها المحدودة .

بل ان صرخات التنبي - على عرامتها - لا تكفل لشاعر اليوم حظه من الحياة المثمرة ، وأسلوبه التقريرى وحكمته الساذجة لا يعلنان عن حزننا الذي يبسط جناحه على كل البشر .

ان الانقلاب على الفهم الرياضى عرض كل القيم المتوازنة للانهيـار ، فلم يعد في حياة الانسان معقول يظل معقولا الى الابد . لم يعد يرى في لحظات الزمن منطق التوالى المألوف . لم يعد يعيش على الأرض حشرة تأكل مما يسرّه القدر! فهو أكبر من هذا ، واشقى من هذا، وأكثر عذابا مما يحسد الناقد الذي يحلم بمنطق الاجداد !

وبالإضافة الى ذلك أصبح الشاعر - عادة - يتلقى من ألوان الثقافة ما يعمل على توعيته بقدر له آثاره الخطيرة ، ولم يعد يقنع - لنمو وعيه - بأخذ الأمور كما كان يأخذها القدامى ، واذا كان التفكير قد يفضي به الى قلق لا مشاحة عنه فليس هذا الا استجابة لطبيعة الظروف التي يمر بها . لقد أصبحت الفكريات أعقد مما كانت امس ، وصارت أصعب دلالة مما كانت عليه في عصر الاخطل وعمر بن ابي ربيعة وبشار وأبي تمام ، بل ان ابا العلاء ليقول :

جائز أن يكون آدم هذا قبله آدم على أثر آدم
ويقول :

غدا أهل الشرائع في اختلاف تقض به المضاجع والمهود

ليؤكد صعوبة الادراك الصحيح حتى في عصره الهادئ ، فكيف نحن في عصر انطلاق القوى من عقالها ؟

لقد تحول العالم الثابت الى آخر متحرك ، فاضطر انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون . على أساس ان كل شيء يبدو كما لو كان بلا ضرورة، وان المرء من أجل ذلك يشعر بالغربة الفادحة ، ومن واجب الفن ان يستجيب لهذه الحقيقة الرهيبة . ولما كانت هذه متشعبة فقد عجزت أساليب القدماء واطرهم عن استيعابها ، وهذا سر خروج فناني اليوم على قواعد التقليديين .

واذن فالشعر ليس مبنى فحسب . ليس موسيقى ذات رقم محددة، وانما هو مضمون بكل ما في تجربة الانسان المعاصر من حزن وقلق وحيرة، وهذا المضمون هو الذي يعطي ما يسمونه بالشعر المرسل شكله المعروف . فتغيير الشكل العمودي اذن ليس مشكلة اداء فحسب وانما هو أيضا مشكلة مضمون ، مشكلة أن يعيش الشاعر حياة عاقلة تكشف عن حلول وتفسيرات وتبريرات وفرضيات لا تنتهي قط ، فان للشاعر دوره الذي يؤديه كما يؤدي هذا الدور رجل السياسة أو عالم الاقتصاد !

والبحث في المضمون الشعري ينتهي تماما الى ما ينتهي اليه البحث في العلم . أعني ينتهي بمحاولات لوضع تنظيم يفي بحاجات الانسان وتكون العلاقات المختلفة التي يكشف عنها الفيزيولوجي في قوة العلاقات التي يحددها واحد كصلاح عبد الصبور في قوله :

ولكني أقول لكم بأن القيد حرية
وأن النسم مأسور ولا يدري باطلاقه
وأن الحر من يمشي ثقيلًا فوق ظهر الارض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجذب
وينهض رغم ما ينداح في الاعراق والقلب
من الاحزان والاشواق والآمال والحب

ولا نخدعنا مادة العلم ، فهذه لم تعد ثابتة ثبات الحقائق التي رفضها صلاح في مأساته ، واذا كانت مكتشفات الكيماوي مثلا تؤكد دينامية المادة فما يراه صلاح يرفع الستار عن كون لا يؤمن فيه باندفاعه الظاهر .

ان ما في رأي صلاح من لا معقولية لا تخلو من تيه يكشف عن الثقة التي وصل اليها شاعر اليوم ، وعن ايمانه بأنه يبرهن على افلاس المنطق تماما كما يبرهن بريدجمن على افلاس العلم . فنحن كلما ازداد بحثنا وجدنا حتى قانون « العلة والمعلول » بلا معنى على الاطلاق !

ومن أجل هذا تكلم خليل حاوي بنفس الثقة التي تكلم بها صلاح بل
قرر أنه أقدر منه ، فقال :

عدت اليكم شاعرا في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يولد في الفصول

وأما عبد المعطي حجازي فقد تحدث عن الضياع قائلا :

لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

هكذا باختصار ولكن الضياع عنده لا يعني سلبية يلتزمها وهو راغم ،
وانما يعني دينامية كأنها رد فعل ازاء ما يصعب ادراكه . الا أن هناك طريقا
آخر هو الوقفة الجامدة ، وهذه لا يحفل بها الا الاسلوب الذي يتحرى الدقة
عن طريق الثبات ، ومجال هذا في أنماط المتقدمين لا غير .

ان الكثير من شعر الشباب يمت بصلة الى قاعدة الرومانسي التي تقرر
ان الذات هي محور النظر الفني والفكري ، وهذا لم يتحقق في أغلب شعرنا
القديم ، فلا عجب أن لا يظهر فيه الشاعر الذي يستقطب العالم في ذاته ،
لقد أقفر حقله من الزهور الفذة التي تبدو غريبة مع النباتات المتشابهة الثابتة.

والى هنا نصل الى جوهر ما نريد ، وهو أن يصبح الشاعر صاحب موقف
لا يدينه قط فيه مزجه العلم بالفن ، ومن هنا تنتفي القالة التي ترمي شعرنا
بالضحالة وتبعده عن الفكرة العميقة حتى يجرؤ واحد كديزموند ستيوارت
على أن يقرر ان الثورة الفكرية فيه معدومة على نحو قوي (١).

واذا كانت هذه النتيجة هي التي نتطلع اليها فان القاعدة التي ينبغي
أن تتبع هي في اطلاق الحرية للشاعر بوضع لمحتواه النمط الذي يريد ، ولست

(١) راجع عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ للمجلة .

أقبل أن يحطم توفيق الحكيم قواعد المسرح في « يا طالع الشجرة » فنحتفي به ونقف أمام الشاعر الجديد باسم « الحفاظ على موروثنا » تمنعه من الخروج على الخليل ومحتوى القدماء.

أن الإيمان بفاعليات الحياة العصرية يغير كل المقررات التقليدية الراسخة فلو كان للشعر مادته المحدودة وليس هي تجربة الإنسان في القرن العشرين لقنعنا بالمحتوى القديم . ولا يعترض معترض بأن التجربة الانسانية كانت دائما موضوع القصيدة التقليدية ، فان هذه التجربة كانت مقيدة بأمور تعتبر اليوم ممجوجة أو ثانوية على أقل تقدير !

لقد صارت الانسانية تبحث عن اطراف التجربة التي تلقي الضوء على موقفها ، فأصبح للشعر مهمة لا يمكن اداؤها بالاسلوب القديم . بل أصبح يتحاشى الوقوع في قوالب المتقدمين ، وحرص كل الحرص على ان يكون منطقيا مع صاحبه دون ما نظر الى « طريقة » الاولين ، ولم يعد يخشى واحدا كابن قتيبة أو آخر يصيح فيه : أخطأت ، لانك لم تقف عند رسم درس ولم تقل ان النفس راغبة اذا رغبتها فاذا ترد الى قليل تقنع .

الفصل الثالث

في مسئوليات الناقد

طه حسين والمازني والعقاد قادوا حركة النقد وهم مسلحون بأسباب الثقافة وبعد أن قرأوا الآثار الغربية بلغاتها ، وكان صدورهم في الجانب الذي حاربه الرافعي ايدانا بوجود الناقد الذي لا يدور في ضبابية الاصطلاحات القديمة ، ويحاول - بعد المامه بالانسانيات - ان يقوم الاثر الادبي تقويما يبعد عن طلائع الديباجة المشرقة ونباله المقصد ومعاظلة التركيب ووخامة المعنى ونحو ذلك مما لا يفيد الا في الدلالة على تلاعب بلاغيينا بالالفاظ .

وكان المنهج العلمي الذي اصطنعوه - وهو لا يهمل اللغة ونحوها وبيانها - قد لفت الى ضرورة تدريب الناقد العربي على الاتصال بالناقد الغربي ، وتم ذلك بنجاح بواسطة كتاب ا. ريتشاردز الذي وضعه سنة ١٩٢٤ باسم «مبادئ النقد الادبي» . والى جانب هذا الكتاب الذي يستهدف ربط الانتاج الادبي في مجالات النقد بالتحليل اللغوي المباشر ، ترجم الدكتور محمد عوض محمد « قواعد النقد الادبي » لأبر كرومبي ، كما ترجم الدكتور زكي نجيب محمود « فنون الادب » لتشارلتون فكان امام العاملين في ميدان النقد شروح لبعض القواعد الرئيسية التي تركت آثارها في التجارب الادبية المختلفة .

والظاهر ان النتيجة عندنا كانت عكسية تماما ، فقد تضخمت بحوثنا النقدية بغير طائل ، وبدا كأن مدرسة الرافعي أكثر سدادا من المحدثين . حقا ظهر مندور ومن بعده القط ، وحقا كان الى جانب هذين سهير القلماوي ورشاد رشدي ومن يقرأون موروا وكامي وديكنز وفاست وبوشكين وفوكنر وسيمون دي بوفوار ، الا ان النقد ظل في حاجة الى من يحدد مجاله كما ظل عاجزا - حتى اليوم للأسف الشديد - عن استكشاف جمال الادب كحقيقة قائمة من أجل البناء.

ماذا أقول ؟

بل بدا أن الناقد لم يعد يعرف مسئوليته على الحقيقة ، وكأنما ضاع كل ما قدمه طه حسين والمازني والعقاد قبل أن يخلو الطريق لغيرهم من المجددين . وظهرت مشكلات متعددة نجمت عن محاولة تطبيق القواعد الغربية في النقد العربي تطبيقا طائشا ، كما وجدت اصطلاحات تشبه في تلبيسها اصطلاحات القدماء ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر « التطهير » و « لحظة التنوير » و « العصاب النفسي » و « فعل التعبير » و « الاستجابة الفاعلية » و « المضمون » و « الانطباعية » و « المعادل الموضوعي » و « التناسب الموضوعي » و « الالتزام » الخ . .

« ولم يكن بد من الا يعقد الادباء أملا على ناقدتهم ، لا سيما بعد أن ظلوا على اصرارهم في احتذاء الغربيين ، بل في احتذاء طائفة معينة منهم يوضع على رأسها ريتشاردز . والغريب أن كتاب هذا الرجل - القديم نسبيا - لا يزال الى اليوم عندنا المنفذ السهل الى الكشف عما للكلمات من خطورة ، وأكبر الظن أن بعض النقاد وجد فيه امتدادات عربية - غير مباشرة بطبيعة الحال - من حيث حصر المجهود النقدي في اللغة وفي نسيجها على ما ظهر عند عبد القاهر الجرجاني ، فأصر على الاخلاص له دون أن يلحظ تلك الهزة التي تريد أن تعصف اليوم بمدرسته كلها ، حتى تقوم أساليب أخرى أجدي في اظهار حقيقة النص الادبي .

وتضاعف يأس الادباء من ناقدتهم لشيء آخر ، هو التفات أغلبهم الى نفر معين من المنشئين ، حتى ان كتاباتهم تظهر كأنها مكرسة لهم فقط ، او مقصورة على شخص يتلاءم نتاجه مع فكرتهم النقدية .

وهنا وجه الخطر !

اننا بلغنا مرحلة فنية لا نقول فيها ان مناهج القدماء والغربيين لا تصلح لها فحسب ، ولكن نقول فيها أيضا أن التحيز لاديب دون أديب خطر دونه خطر الاخذ بالمقاييس الغربية ، أو دونه خطر التوقف عن البحث الجذري في قضايا الادب العربي كله ، ولعله في الدرجة نفسها التي ترتفع اليها قاعدة ان النقد الحقيقي هو فن دراسة الاساليب اللغوية في اطارها الموسيقي وفي طاقاتها التشكيلية !

هكذا تتحدد مسئولية الناقد . . أن يفسر بعد أن يصل الى مرتبة التفقه الفني ، ودون أن يتحيز لاحد ويهمل أحدا ، مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن وراء امكانات فهمها آفاقا بعيدة ممتعة .

وتحديدنا المسئولية على هذا النحو لا يعني ان نكفر بالقديم ، فبين القديم والمحدث تفاعل أكيد . ثم هو لا يدعي لها شرف الخلق ، بمعنى انها ترسم الحياة للاديب وبعد ذلك تنفخها فيه . كل من الادعائين باطل ، غير ان الناقد يظل فيها مطالباً بالتوازن المطلق وهو يصدر عن عمليات الفهم والتذوق والمناقشة والتفسير ، وعن هذه الوسائل يتحسس الاديب طريقه او يرى موضع قدمه قبل ان يخطو خطوته .

ومن هنا يصح ان نطالب بوجود الناقد الذي يزن الاعمال بميزان اكاديمي نزيه ، وهذا الميزان هو الذي يتعدى - بطبيعة تكوينه - حاضراً الاديب الى ماضيه ، ويرجح الاعمال التي تفسر الحياة تفسيرها الوجداني ، وهو يقبل الفنون التي قد تبدو مناقشة دورها غريبة عند بعض المحافظين . وما اشبه عمل هذا الناقد بما يقدمه « هربرت ريد » وان يكن هناك من يرى ان « بول روزنفلد » الناقد الموسيقي الامريكي (١) احق بالذكر منه في هذا المجال .

وفي هذا كله لا يطالب النقاد بأكثر من ان يعوا « طاقة » الاديب الفنية الى جانب « تقويم » احساسه الكامل بالمسئولية الاجتماعية . لا يطالبون بأكثر من ان يجعلوا « موضوعات » الاديب تعبيرية ، أي يناقشوها على أساس انها مادة يشكلها الفن القولي كتعبير عن الذات . وفي هذه الحال لا بد من التسليم بوحدة المادة الادبية وشكلها ، او قل بارتباط بنية المادة وصورتها الفنية ارتباطاً عضوياً ، ولا نقول بذلك الارتباط المقتعل الذي يفرض على ما يسمى الشكل والمحتوى او الصورة والمادة او الاسلوب والمعنى .

والواقع ان مسئولية الناقد تقوم فناً على أساس ان بنية الانتاج الادبي تنتمي أولاً الى معطيات الوجود قبل ان ترتبط بذات الاديب ، ولكن المهم هو البحث عن مدى نجاح الاديب في تشكيل الصورة التي جسنت مادة التجربة ، بمعنى انه لا بد من التركيز على ان يكون الجهد الابداعي هو خلق الشكل الفني الذي يمكن ان ينفذ بالمادة الى خبرات الملتقين . ويمكن ان يعتبر الشكل في هذه الحالة حلقة الاتصال بين الاديب وقارئه ، والوسيلة المباشرة للتعرف على بنية الانتاج من حيث كونه قصيدة او مسرحية او قصة او اي جنس ادبي آخر .

حقاً لا يخرج الشكل - عادة - عن ان يكون عنصراً واحداً من عناصر معرفة القيمة الجمالية ، الا انه يلعب الدور الاول في تحديد الملامح التي تقرر

(١) Paul Rosenfeld ولد سنة ١٨٩٠ ومات سنة ١٩٤٦ ، وكان من رايه ان تعمق الفنان ضروب الفنون كافة ، واشهر كتبه في هذا الموضوع By the way of Art وقد نشره عام ١٩٢٦ والنظم ما فيه الى ان مات .

نوع التأمل أو التي تضع نقطة البدء للتفكير . ويظل بعد ذلك أسلوب الفنان الذي يطبعه بطابع متميز ، والنقطة التي يختلف حولها المتفلسفون من حيث اعتباره أساس المعرفة الفنية لأنه هو الثابت بعكس المادة (1) .

ولما كانت كل خبرة قائمة على أساس وجود تفاعل بين الذات والعالم ، وإن هذا التفاعل موجود فعلا في المادة المشكلة ، فإن من غير الممكن أن يمنع الناقد نفسه من أن يسأل : هل ما قيل لي قصد به الأديب خبرات الآخرين قد اندمج في سياقه البشري وبنى إنتاجه البناء المناسب ؟ أي يسأل : هل نجح في التعبير ؟

إن كل ناقد يتصور أنه يسأل هذا السؤال ، ولكن الحقيقة أنه لا يفعل ، وإنما يقدم الاصطلاحات الغريبة في عبارات أكثرها فيه من المجاملة ما يطمس الحقيقة ويهدر القيم . وعلى ضوء ما يمكن أن يحدث لو التزم الجميع جادة الحق يتوارى متأدبون هم في الصورة الآن ، ويظهر أدباء لم تسلط عليهم الاضواء . ولا يكون تيمور مثلا كاتبا عظيما يضع أيدينا على فاعليات تاريخنا، وإنما يكون واحدا من المجتهدين الذين قد تضيع مضامينهم في « بلاغيات » العبارة وتزدحم مادتهم بالشعارات الميلودرامية الطائشة .

أنا لا أعرض بأحد ولا أستطرد ، ولكنني أرى أن النقاد في إهمالهم لمسئوليتهم وأخذهم بأسلوب المجاملات قد ضيعوا الحقيقة الأدبية ، وأصبح الأدب غريبا في مجتمع تبدلت ملامحه . وفي الوقت نفسه أهدرت الخبرة السوية ، وأهيل التراب على فهم العوامل النفسية والاجتماعية وهي تخطط للجماليات .

(١) يجب أن نلاحظ أن التفرقة بين الشكل والمادة تفرقة ذهنية ، كما نلاحظ أيضا أن أساس المعرفة الفلسفية على النحو المتقدم ناجم عن أن مادة الأدب أشبه ما تكون بالهولي . فهي مهوشة مضطربة وغير مستقرة ، ومن ثم يكون للشكل الذي سوى الصورة صفة الاستقرار والدوام . ولكن ما يهم الناقد هو أن يفرق بين المادة التي شكلت بأسلوب قاصر والمادة التي شكلها الأسلوب الكامل ، دون ما نظر إلا إلى « التنظيم » .

الفصل الرابع

النقد المقترح

ربما تكون قد أفدنا شيئاً في النقد ومادته ، فهل نستطيع بعد ذلك أن نقترح نقداً نلتزم به ونحاول أن نجعله أساساً لتقديراتنا في الفصول القادمة؟ لقد سبق لنا أن قلنا أن هناك صعوبات في تحديد مفهوم النقود المختلفة من اعتقادية وعلمية وتاريخية الى بلاغية ولفوية ونفسية وغيرها ، وذلك لان مفهومات الادب نفسها ووظيفته لم تثبت دائماً على حال واحدة . على اننا اذا وضعنا في تقديرنا أن مادة الادب هي الحياة وأن الاديب يحاول بعباراته ان ينقل اليها قطاعات منها بعد فهمها على النحو الذي يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة — وقد ينجم عن عملية الاسهام امتاع وافادة — فقد يكون من الضروري أن نجعل النقد تعقبا لفعل الاديب عن طريق عباراته ، أو قل عن طريق كلماته .

ولكن لا بد من التسليم بأن النص المنقود يقوم بالضرورة على شيئين : مادة وصورة ، أما المادة فهي الحياة أو امكان الحياة من وجهة نظر الاديب ، وأما الصورة فهي تكوين هذه المادة واعطاؤها شكلاً يناسب الجنس الذي انتمت اليه ، وتدخل فيها العناصر اللفوية التي تعبر عن المضمون .

على أي حال فانا لا نقترح شيئاً بعيداً ، بل نحن نستعين فيه بكل الجهود التي بلورت تلك المذاهب التي لا تعدم فيها أسباب التعارض والتناقض ، لان هذه في الواقع تؤدي الى انبثاق اساليب جديدة من التعبير وظهور خبرات تستجيب لهذه الاساليب . فعلى سبيل المثال اظهر النقد الايديولوجي أو الاجتماعي في صراعه مع البلاغيين عندنا مقدار ما في الشعر المرسل من خصوصية وثراء ، ومن ثم تسالت بعض عباراته الى الشباب العموديين الذين وصلوا الى مرحلة النضج الفني .

ونقول في غير موارد ان تحول المفاهيم او انحرافها عن التقليديات بات في حاجة الى دعم النقد الذي نقترحه بما يتلاءم مع التطور الجديد. بل لعل الأنماط التي تحطم « الصورة » أو « الشكل » المتعارف عليه لاكثر اغراء على ترك القواعد المتوارثة ما لم تكن هناك حاجة اليها أو أصبحت حجر عثرة في سبيل الاطراد والنمو .

بهذا وفي ضوء الحقيقة التي تقول أن النقد محاولة لتعقب فعل الاديب عن طريق كلماته نرانا نحاول أن نفسر النص المنقود ونشرحه . والتشريح لا يعني هتك النص ، وانما يعني وصف أجزائه في الكل الفني . وصفه في نطاق الصورة المشكلة للموضوع ، وفي مسح الخصائص التي تفرد بها هذا الموضوع ، على أن يكون الحكم على « القيمة » الكلية غير قاطع وحسبه أنه يعمل على تربية ادراكنا للاعمال الادبية المختلفة .

ولعل سبينجاردن كان من أبرز من نادى بشيء من هذا ، وكان كبعض نقاد فرنسا طوال القرن الماضي وكجوته يجعل « نظرية التعبير » - وهي أساس في تشريح النص الادبي وتفسيره للقارئ - فيصلا في تقييم خبرة الاديب ، بل عن طريقه على نحو ما يظهر دائما كيف تنمو خبرة أي ناقد يرتبط أساسا بالمادة الموضوعية .

ويعطينا هذا المنهج كل الحق في أن نخلص الادب من آفة تقسيمه تلك التقسيمات التي نراها في أغلب كتب الادب ، على الرغم من أنها تعنى عناية خاصة بجعل الجنس نقطة بداية للبحث المنشود .

هذه ناحية ، والناحية الاخرى هي الاهتمام بعنصر الجمال الذي جرى العرب والغربيون خلال العصور الوسطى على اعتباره زينة خارجية كما سنرى في فصل قادم . ويرتبط بالجمال كل حكم أخلاقي ما دام يبحث عن الخطأ والصواب أو ما كان يسأل : ما جدوى وجوده في النص ؟ بل يتسع السؤال ليشمل الأثر الادبي كله ، فهل له فائدة ؟ وما دوره في تفسير الحياة ؟ ولما كان يتطلب من الاديب أن يكون ذا موقف فكري فان تشكيله لعنصر الجمال وبالتالي بناء النص كله يرتبط باخلاصه لفنه ومن ثم يكون التعبير تعبيرا عن تجربة معيشية ذات أبعاد معينة .

اذن فمسألة التعبير هي قاعدة النقد الذي نقترحه ، وهي في شكلها المنشود تمر في مرحلتين : أولاها مرحلة الفهم فهي انطباعية ، والثانية مرحلة التفسير فهي ابداعية أو قل ابداعية من الدرجة الثانية re-creative ما دام عمل الاديب ابداعيا من الدرجة الاولى creative .

وبين الانطباعية والابداعية الثانية - اذا صحت هذه التسمية - ينبغي

أن يتحدد الطريق تماما والا حدث الانزلاق من الموضوعية الى الشخصية ، وصار النقد أشبه بما يقوم به الموقفيون مشكلين ذلك اتجاه الذي يقتل نضارة التعبير الادبي الصحيح لتحل محله تلك الازاهير الصناعية الميتة على الرغم من أنها قد تبدو رائعة المنظر !

معنى هذا أن النقد الذي يفسر في ضوء نظرية التعبير يجب ألا يخضع للذوق تماما ولا يتسم بأية سمات تعميمية ، فلا يكون انطباعيا على طريقة أناتول فرانس أو والتر باتر . وإذا كان هذا الناقد الأخير قد دعا الى ألا يشغل الناقد نفسه بالتعريفات بدعوى أن له المقدرة المزاجية التي تهيب له الانفعال الكامل في محراب الجمال ، فنحن في سبيل رفض هذه الانانية ، وخشية اختلاط معالم الطريق ندعو الى تحديد الاصطلاحات أولا ، وهذه العملية خاضعة بصفة مؤكدة لعملية ربط الاثر المنقود بجنسه الادبي .

اننا نريد « الناقد المحايد » الذي لا تسمح له ثقافته بأن تتأرجح به الالهواء ، ويضع في تقديره طبيعة العمل المنقود واتصالاته التاريخية بجنسه . فلا يكون كالعقاد الذي طالما نسي حياده وأسلم نفسه - برغم عقليته العلمية - الى ما أبعده عن الموضوعية العاقلة . ولا يكون كطه حسين الذي حاول بثقافته الانسانية الواسعة ان يلتزم الانطباعية المحايدة فشق عليه ، لانه كان يرفض استحضار وعي الفنان أو لوعيه في عملية التحليل التي كان يقوم بها .

ولقد يمكن ان نقول أن محمد مندور حاول ذلك ، غير أنه لم يستطع أن يتفادى تماما الوقوع في حبال النظريات المسبقة ، برغم اننا نسلم بأنه كان يهب الاعمال التي ينقدها أبعادا كشفت عن أعماق الاديب . وكمندور عبد القادر القط الذي لم يمنعه ذوقه - وهو شاعر - من التمسك بالمنهج المسدد .

وأما لويس عوض - ونحن يجب أن نذكره - فهو النمط المخالف تماما لكل هؤلاء - بغض النظر عن الموقفين - وخضوعه للنظريات المسبقة التي تخضع في مجموعها لثقافته المسيحية المتطرفة ، يحفر طريقا ضيقا لا يتسع لأغلب الادباء ، وبسهولة يطمس كثيرا من الزوايا المشرقة .

وبعد ، فالنقد المقترح عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة النص الادبي ، من حيث مادته والعناصر المكونة وطريقة بنائه .

البَابُ الثَّانِي
قَضَايَا فِي الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ

الفصل الأول

تحديدات عربية للجمال

(١)

إذا أسلمنا بوجود حضارة جاهلية - ويجب أن نسلم - فإننا لا نجابه فيها بأفكار أساسية عن طبيعة الخلق الأدبي . بل لا نعرف أن تلك الحضارة حددت معنى الجمال ، وأن تكن عرضت لظاهرة الخيال عرضاً لم يقف عنده الاغريق على رغم تقدمهم الفني .

على أن تداول العرب القدماء كلمة الخيال لم يعن قط أنهم كانوا يمنحونه منزلة رفيعة ، بل ارتبط بوجود « الرثيات » أو الشياطين التي توحى للشعراء بما يقولون (١) . واقترن كذلك بقصص الخرافة ، ثم لم يسلم من أن يسب به بعض السجاعين الكهان .

ويبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالأدب وبكل قضاياها أو أغلبها ، لم توضع إلا بعد الاتصال بأرسطو ، وكان ذلك بعد أن أرسيت نهائياً قواعد الحضارة الإسلامية مع بدايات القرن الثالث الهجري . وهنا يتكشف لنا أن الاغريق - وقد أهملوا الخيال - لم يعنوا أيضاً بالجمال كمصطلح وإنما عرفوه حين عرفوا كلا من الحق والخير .

هم فهموا الجميل كما فهمه العرب ، ولكن اعتدادهم بالعقل طرح بالجمال

(١) في القرآن الكريم عارضاً للشعراء « هل أنبئكم على من تنزل الشياطين » .

الى المطلق والنسبي (١). وظهر عند سقراط مرتبطا بفكرة « الملائم » أحيانا و « النافع » فهو خير ، ثم ظهر عند أفلاطون في صورة « جمالات » جزئية متفرقة ترتقي الى « مثال الجمال » أو « الجمال المطلق » دون ما بعد عما رآه استاذ (٢) وحين جاء أرسطو أدرك أن أفلاطون يعجز عن فهم القيمة الجمالية فهما فنيا ، ويضفي عليها طابعا أخلاقيا بتقريره أن الجمال المطلق هو جمال الحق وجمال الخير ، ولما كان الشعراء يكذبون بتقولاتهم على الآلهة فقد حمل عليهم حملة شنيعة واشتدت حملته شناعة عندما قرر أنهم « يحاكون » الظواهر المحسوسة لا المثال .

لاحظ أرسطو ذلك فحاول أن يعدل منه ، ولاسيما بالنسبة للشعراء . ولكنه ظل مرتبطا بالنافع ، مع اضافة عنصر « اللذة » واستعمال كلمة *Phantasia* مطلقة على نوعين من التصور : أحدهما جمع الانطباعات ، والثاني تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه ما يجري في الحياة فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد « الخيال » كمقابل للواقع ، وإن يكن دونه مكانة .

هذا ما فهمه العرب ، وفهموا أيضا - وهذا خطأ - أنه يعنى بالمحاكاة في الشعر اهدار قيمة الطاقة الخلاقة التي تميز الفن ، فوضعوا على ذلك نظرتهم في التقليد ، وفي عمود الشعر ، وفي غيرهما من أصول النقد .

لقد غاب عنهم مدلول كلمة *Poieo* ومعناها *Make* أي يعمل ، ومدلول كلمة *mimēomai* ومعناها *imitate* أي يحاكي ويصنع ومنها *mimesis* ومعناها *imitation* أي محاكاة (٣)، ثم مدلول كلمة *Phantasia* التي عرضوا لها منذ قليل ، ومن ثم لم يفهموا قوله « أن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر » على أساس أن الشعر يبني بناء خياليا هو عبارة عن احتمالات ما في الطبيعة .

ومبدأ الخيال الخلاق الذي لم يحسن العرب فهمه ، وقع في شططه

(١) يقال أن سقراط كان أول من حاول أن يضع أسس علم الجمال ، فقد سأل هيبياس قائلا : ما الجمال ؟ فلما أجاب بأنه صفة تطلق على المرأة أو الذهب أو الفرس الخ . قال سقراط : أنا لا أسألك عن الأشياء التي يمكن أن تكون جميلة ، وإنما أسأل ما الجمال ! ومع ذلك فلم يكن ما ذهب إليه سقراط حاسما في تقنين الجمال .

(٢) على الرغم من هذا واثارته أيضا الجميل في ذاته مقترنا بالمثال المطلق فمن العبث أن نبحث في الفلسفة الأفلاطونية عن مذهب يتكامل في علم الجمال كما يقول دنيس هوبسبينج - راجع كتابه *L'Esthétique* وقد ترجمته أميرة حلمي في مشروع الالف كتاب .

(٣) محاكاة الطبيعة أو تقليدها فنيا ، ذلك أن الشعر عند أرسطو لا يقلد الطبيعة في الواقع كما يتوهم بعضنا وإنما يقلد ما يتصوره الشاعر أي يصنع ما يتمثله خياله .

أكثر الاوروبيين ، وان يكونوا أدركوا ان أرسطو في حديثه عن « اللذة »
بمشاهدة المحاكيات انما كان يحزر الفن من الاخلاقية التي تحدث عنها افلاطون
ومن قبله سقراط .

وعلى ذلك النحو كان تقبل العرب المسلمين لفكرة الجمال الارسطية ،
وقد رسخت هذه بما ذهب اليه من ان لغة الشعر ليست لغة التخاطب ،
وللشاعر ان يخترع المجازات وضروب التمثيل في غير ابتذال ثم يضيف على
النص ما شاء من الغرابة والزينة ، فاذا كذب فلسنا نتهمه كما أتهمه افلاطون،
ولكن نفترض أنه يصور الآلهة - أو الناس - كما يجب أن تكون (١).

ولقد اعتنق المسلمون هذه النظرية متماسكة الاطراف أو مفككة ، ولكن
التباين - كما عرفه الغربيون - بين الفن لخدمة الدين والفن الدنيوي لم يكن
واضحا على الاطلاق . ولم تكن ملحوظات الرسول عن الجمال (٢) . وبناء دور
العبادة في تشكيل معماري حسن ، ثم صنع بعض الادوات الفنية . . لم يكن
ذلك كله ليوضح اتجاه العرب الجمالي ، فانهم ما فتئوا يحتاجون الى من يدافع
عن احساسهم الفني ضد الاخلاقيين منهم ، ثم وجد الكلاميون يناقشون الحياة
على أساس يمجّد العقل ويرفض الخيال « الكذب » ! حقا ظهر من بين الكلاميين
أدباء كالنظام والجاحظ ، الا أن هؤلاء كانوا يعتبرون الجمال فضولا يضاف
الى الشكل ، والمعنى بعد مطروح في الطريق يعرفه العامي والخاصي .

وهكذا تبلورت النظرة على النحو التالي: شكل ومحتوى أو لفظ ومعنى
وهما جسم العمل الفني ، ثم زينة تضاف الى الشكل ما قدر الفنان عليها
وأصاب. وهذه الزينة كانت من التناسق الذهني بحيث ارتبطت بالترديد
الزخرفي والهندسي ، على ما ظهر في معمار العباسيين وغيرهم . وقد بلغ
اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حدا رفضوا معه أي تنويع داخلي ، ثم
انطبع هذا على شعرهم يقويه ايمان عميق بالموروث الجاهلي ، فكانت النتيجة
وضع القواعد التي تتحكم في التعبير الادبي .

وعلى هذا يكون الجمال حتى هذه المرحلة من حياة العرب - وهي مرحلة
ما قبل العصور الوسطى - شيء ظاهري ، قد تدخل القيم الدينية في تقديره،
وقد يقتحمه مبدأ « النفع » قدر ما يقتحمه مبدأ « اللذة » .

(١) فن الشعر ٦١ الى نهاية الفصل ٢٢ ، صفحة ٧١ الى نهاية الفصل ٢٥ ، ويسورد
في صفحة ٧٢ أن سوفوكليس كان يصور الناس كما ينبغي ان يكونوا بينما صورهم يوريبديدس
كما هم في الواقع ، وقد أصبحت هذه الموازنة مشهورة .

(٢) كان محمد عليه السلام يقرأ قوله تعالى في الابل « ولكم فيها جمال حين تريحون
وحين تسرحون » وكان يقول « ان الله جميل يحب الجمال » واستمع الى الفناء ودق الدفوف
في بيته .

حقا ثار الادباء على هذا التقنين بشورتهم على القديم في القرنين الثاني والثالث (حول التاسع الميلادي) غير أنهم لم يلبثوا أن فقدوا مكاسب هذه الثورة . ووجد النقاد - كقدامة بن جعفر - الذين يهونون من قيمة الابتكار القائم على الخيال ويجعلون الشعر علما (١) له أقسامه ومقاييسه التي يقاس بها الحسن والقبيح أو الجودة والرداءة . والغريب ان هذه المحاولات لم تعمل الا قليلا على تعميق الشعور بالجمال ، ولكن وضعت القواعد في صورة « عمود الشعر » ونحوه . وكذا اتضح كيف ان الظاهرة الادبية التي أهمل أصحابها الخيال الابتكاري واعتدوا بالعقل ، قد ارتبطت بالصنعة ، فكان لا بد لطائفة من النقاد أن تنمي فكرة « المطبوع والمتكلف » التي ظهرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

وهذا الموقف المضطرب لا يظهر لنا فيه هل كان أساس الحسن الجمالي عند العرب يقوم على عناصر خارجية أو على عناصر شخصية ، ومن ثم تراوح الحكم النقدي بين الموضوعية والذاتية في بلبلة يكشف عنها الأمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحثري . فهو يجعل أساس الموازنة قواعد موضوعية يمكن التمرس عليها ، واستعدادا شخصيا يحسن تطبيق تلك القواعد « ويفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته » (٢) .

ومعنى ذلك ان الحكم الجمالي كان مرتبطا بالصنعة ، وهذه كانت شكلية . وظلت كذلك حتى جاء عبد القاهر الجرجاني فقال في صراحة « ان هذا النظم الذي يتوآصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صفة يستعان عليها بالفكرة » (٣) ولكنه يحرص - بناء على مذهبه في النظم - على ألا يفصل بين الشكل والمحتوى لانه « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ على حذوها ، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه » .

على أن هذه النظرة لم تكن الا فردية ، فقد ظلت سائدة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، واعتبر الجمال معهما زينة خارجية يظفر بها الاديب اذا هو تلاعب بالعبارة ، فأتى بسجعة وقدم أو آخر، وشبهه أو أحسن التعليل ، أو أتى بالغريب وسائر أنواع المجاز كما يقول أرسطو . ثم كان التطور الجمالي

(١) في وساطة الجرجاني صفحة ٢١ ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والدكاء ، ثم تكون الدرية مادة له « ط . صبيح ١٩٤٥ » ويجب ان نضع في تقديرنا ان العلم هنا مقصود به مجموع معارف أو معلومات !

(٢) الموازنة ٣٨٣ « ط . محمود توفيق »

(٣) دلائل الاعجاز ٤١ « ط . النار سنة ١٣٣١ » .

لا شيء ، فهو دائر في حلقة لا مخرج منها ، والاجادة ليست الا تحسبا او تحويرا لما يتردد عند الاولين ومن لحق بهم .

وفي القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) يظهر حازم القرطاجني ليدخل في اصرار - وليس كما فعل قدامة - نظرية أرسطو الى البلاغة العربية. واختلف بذلك عن عبد القاهر الجرجاني والشهاب بن سنان الخفاجي صاحب « سر الفصاحة » والسكاكي صاحب « مفتاح العلوم » وغيرهم ، وقرر ان الشعر يجب ان يعتمد على الخيال أو التخيل كما يقول ، في حين تعتمد الخطابة على الاقناع . وكلاهما قد يستند الى كذب ، ولكن بالتمويه والاستدراج تتم استمالة المستمع اليه . وفي الشعر تكون المحاكاة تحسينا للطبيعة ، ولهذا يحسن التشبيه الذي يجري بمقدار ، ويرتبط بالتخيل أولا واخيرا . ويكون الحسن فيه اما أحسن ما في معناه ، واما أحسن منه . وكذلك القبح قد يوجد أقبح منه ، او لا يوجد . « فالحسن الذي لا أحسن منه والقبح الذي لا أقبح منه ولا يوجد مساو لهما في معنيهما - لا ينبغي ان تكون الاقوال فيهما صادقة الى ما يطمح به . فاما الحسن والقبح اللذان يوجد في معنهما ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما ، فان الاقاويل الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة بحسب ما يعتمد عليه الشاعر من اقتصاد في الوصف او مبالغة » (١).

وخلاصة موقفه الجمالي لم يقربه من قرنائه العرب ، فهو لأول مرة يرى أن « الاعتبار في الشعر انما هو التخيل » ويختلف عنهم من ناحية ثانية هي في تقبله الكذب ، وان يكن لا يجعل الاقاويل الشعرية كلها كاذبة (٢). غير انه يجعل لقضية « الخير » محورا في بحثه ، وذلك حين يدعو الى ان يتفهم الشاعر المواطن التي لا يليق بها الا الصدق وهي « مناصحة ذوي التصافي » (٣).

ومثل هذا التطور نلقاه في أوروبا طوال العصور الوسطى ، فالخيال ينشط ولكن حيث يكون الخير محك كل شيء . ذلك ان المجتمع البشري ولا سيما في أوروبا كان يخضع للسيطرة الدينية المطلقة ، وفي ظل هذه السيطرة كان الفكر الجمالي مقيدا بما قيده به العرب تقريبا . بل ربما كان اصطناع العرب الغرابة والاتيان بالعجيب والنادر واصطناع المحسنات البديعية

(١) من كتاب منهج البلاغة نشرته المعارف ضمن « الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين »

ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠١

(٢) المصدر نفسه ١٠٧

(٣) المصدر نفسه ١١٠ وقديما كنا نسمع الاصمعي يقول: الشعر تكذب بآبه الشر ، فاذا دخل

في الخير لان ا

قد برز عند الغربيين بروز مشكلة « الشكل والمحتوى » أيضا ، بل ان الصور والمجازات التي توصل اليها العرب ومعهم الفرس بعد ذلك « تكاد تكون في كثير من الاحوال هي عين الصور والمجازات التي اوجدها الادباء الاوروبيون في القرن السابع عشر » (١).

وكما كنا نرى القاعدة العربية التي تقرر ان الجمال « شيء زائد يوشى به الكلام كما يوشى الثوب بالتطريز » نرى ايسيدور يقول في تلك الآونة « الجمال شيء يضيفه المرء الى الابنية بغية التزين والابهة » . ومن هنا ظلت الفلسفة الجمالية — على نحو ما خطط لها حكماء اليونان — أحد وجوه الحق والخير ، وترتبط بمبدأ اللذة ومبدأ المنفعة « يجب على التمثال أن يذكر الناس دائما بالخالق ومريم واليسوع » .

(٢)

الى هنا ينتهي دور العرب في التأثير في أوروبا عن فلسفة الجمال ، ولم تكن الاستطيقا قد ظهرت بعد كعلم خاص بالمعرفة التي تكتسب بالادراك الحسي . وكان لا بد أن تظل مع ما يقابل الجمال من قبح في تهويمات اللاهوت والمتافيزيقا ، حتى يقيض لها فلاسفة القرن الثامن عشر وأدباؤه كشوبنهاور وشيلر وجوته ، فيهزونها ، ويقومون بغربلتها ، ويرون أن تخطيطها القائم على الانسجام والتنسيق ودقة الايقاع لم يعد وافيا . بل ترددوا في الابقاء على قيمها الاخلاقية والميتافيزيقية ، ثم كان لمناقشة نظرية القبح كامتدادات لجماليات الفن أثر كبير في الفصل بين الفن والجمال . وبهتك هذا الستار ، لم يعد ما يمنع اتجاهات القرن العشرين التقدمية من أن تظل بيسر وسهولة .

على أن الطريق لم يكن ممهدا دائما ، فبين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والقرن العشرين ترددت الاستطيقا بين أن تكون الحس أي البصيرة كما يقول فريق ، أو أن تكون العلم الذي يتضمن معارف النشاط الفني الخاصة كما يقول فريق ثان ، أو أن تكون كشفا عن الخصائص النوعية للفن الجميل كما يقول فريق ثالث ، أو أن تكون على نحو هذا وذاك أو ما يجري مجراه .

وفي تلك الآونة نرى الثورة الفرنسية أو آراء جان جاك روسو بصفة خاصة تعمل عملها في تضمين الاستطيقا صفة الحساسية *sensibilité*

ومنه تعلم الرومانسيون كيف يستهينون بقواعد الكلاسيكية التي تربطهم بالاغريق واللاتين ، ثم تبلورت الحركة الرومانسية في الاستغناء عن الجانب النفعي ما كان الى ذلك من سبيل .

ونستطيع أن نلمح في آثار الرومانسيين الادبية كل ما هو مرتبط بالطبيعة ، وكل ما هو متطرف وحاد وغامض بلا غاية . ونرى مثله في أعمال جريكو وديلاكروا التصويرية ، حيث رسم الاول حطام الميدوزا وهو اسم الوحش الخرافي (1) الذي خلعه على سفينة فرنسية كانت ذاهبة لغزو شمال افريقيا ، ورسم الثاني (الحرية تقود الشعب) بما في المشهد من حدة ودم ، وقد حدد الاثنان جماليات الرومانسية تحديدا قائما على الاحساس المباشر بالانفعال المتحمس .

ثم انتقل الفن الى الواقعية فاستبعدت الجوانب الذاتية منه واحلت محلها التسجيلات الموضوعية ، ثم ربطت نفسها بالوظيفة الاجتماعية للفن . ولكن الامر لم يكن بهذه البساطة تماما ، فقد عقد نقاد الادب - ومنهم الاخلاقيون - مجادلات حول التعارض بين جمال الشكل وصدق القانون الاخلاقي . وكانوا قد انتهوا الى أن الشكل يقترن به الامتناع فقط وهذه هي القاعدة التي يركز اليها اصحاب نظرية الفن للفن ، في حين بقي فريق آخر يدعو الى أن يكون الفن (نافعا) أو (مفيدا) . وهكذا اضطرب العصر الفيكتوري بين المذهبين ، وأصبح الدارس يجد نفسه في الدوامة نفسها التي عصفت بالاغريق واللاتين جميعا .

وكان معنى ذلك أن البحث في الادب باصطلاح الشكل التعبيري على ما يقول اصحاب الفن للفن ، واصطلاح الشكل العضوي الذي يستهدف الافادة عن طريق الفكرة الحيوية . . كان معنى ذلك أن البحث في الادب يدفع الى سلسلة من المتناقضات ، ولا يضع ايدينا على حقيقة ما تذهب اليه المدارس الادبية في تصارعها واختلافاتها .

الا أن هنري جيمس القاص الامريكي يرى منذ عهد مبكر - يرجع الى ما حول سبعينات القرن التاسع عشر - أن خلق النقاد للتضاد بين الواقع والحقيقي أو بين الجميل والنافع لا يعدو أن يكون فهما خطأ للعمل الادبي كله .

لقد قرأ جورج اليوت ، وبلزاك ، وتورجنيف ، وفلوبير ، والفونتنس

(1) Medusa افطع ثلاثة الوحوش الضارية التي تسمى في الاساطير اليونانية الجرجون Gorgones وكان لها يدان من النحاس الاصفر وجسم تنين وشعر رأس حيات تنفث السم وعيونها اذا طلع اليها احد تحجر .

دوديه وغيرهم . ثم انتهى من قراءته - على ما سجل في نقوده المختلفة - الى أن الحس بالحياة هو نقطة البداية لخلق الفنان الكبير ، وأن الاعتماد على تذوقه وتعلقه هو الذي يصهر مادة الادب - يريد القصة بالذات - ويصهر فيها حقيقة الاخلاق دون أن يفتن الى مهارته أحد ، ومن ثم لا تضاد بين العمل الادبي الجميل المحكم وبين أن يقصد نفعا !

وفي الشعر كانت البلبلة نفسها، ولكنه في الاجمال فقد بعض سحره ازاء نهضة الرواية في القرن التاسع عشر . وكان انتقال الجانب القصصي منه - على ما يظهر في الملاحم - الى القصة عاملا آخر في تأخر درجته . وقد خضع فيما يبدو بعد آراء افلاطون وأرسطو لسلطان هوراس الشاعر الذي عاش في القرن الاول قبل الميلاد ، وكان هذا يقول « غاية الشعراء اما الافادة أو الامتناع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد » (١).

ويكون بذلك قد أثبت للشعر فيما ثلاثا : الاولى تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية . ولم يكن بعد ذلك أي عجب في أن ينحو الفكر الغربي في العصور الوسطى الى التوحيد بين الشعر والدين باعتبار القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتناع فقط ، ويصل الامر بالرومانسيين الى أن يعتبروه افرازا تلقائيا يستهدف الجمال فقط .

ولكن ثمة شعراء من هؤلاء كشلي يقدمون الفائدة ، ويأتي بيتس ليقرر أن الجمال الشعري الحقيقي هو أن يحدث باسم الانسانية لا باسم وطنه فقط . ثم يختلف الشعراء بعد ذلك بين أن يجعلوا الجمال شيئا خاصا بالشكل ، أو جزءا من الموضوع . وقد انتهى النقاد تقريبا الى أن الشعر - مهما يكن نونه - يصدر عن جبرية تكمن في اللاوعي وعن تنظيم واع يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعري والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم .

وهكذا يلتوي بنا الامر في تقصي استاطيقا الادب ، فلا عجب أن يقول اناتول فرانس بعد هذا أن علم الجمال لا يمكن أن يقف على أساس متين ! كان هذا قرب نهاية القرن التاسع عشر، وكانت الحياة الادبية كلها في الغرب وفي الشرق العربي تقرر - رغم كل ما قدمه الجماليون - أنه ليس ثمة قواعد في الاستاطيقا يجمع على التسليم بها الاغلب .

(١) فن الشعر ٨٨ ترجمة لويس عوض « ط . النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ » .

وفي القرن العشرين ارتبط الجمال بالمضمون ، وكانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى ، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الادباء . وكان من السهل على أي أديب ابتداء من دوستويفسكي حتى هنري ميلر ، ومن أبسن حتى صمويل بيكيت ، ومن أليوت حتى أودن (١) أن يحطم شكليات العمل الأدبي باعتبار أن هدفه الجمالي هو أن يفكر ويشعر ويؤثر بلا قيود ، ذلك أن قضايا انسان هذا القرن لا يتسع لها الشكل التقليدي للعمل الأدبي .

اذن فقد انهار الشكل الجميل وبقي المحتوى ، وعن طريق موقف الأديب يحس الناقد أنه يعبر فقط . . يرسم يوطوبياه . . يحدد معنى أن يعيش كما ينبغي أن يعيش ، وهذه هي الجمالية الجديدة !

نعم قد نجد بول فاليري - وهو أحد شيوخ المحدثين - يصرح بأنه لا يكاد ينظم أية قصيدة حتى يحس كأنه أمام مشكلة هندسية (٢) . وقد نجد كازانتزاكس ، وسومرست موم ، والبرتو مورافيا ودرنمات وفروست ، إلا أن هؤلاء بقايا الجيل العظيم الذي يعنى بالتكنيك ويرفض إهدار الجمال الشكلي في سبيل إبراز المضمون .

وفي الشرق العربي يتقبل الادباء هذه القفزات بحذر في أول الامر ، فنجد الرواد من الادباء يصطنعون الاناقة الشكلية ، بل قد يهدرون قيمة المحتوى في سبيل تحسينات الاسلوب . إلا أن الحرب العالمية الثانية لا تكاد تنتهي حتى يفتحوا على الاتجاهات الحديثة في الرسم والموسيقى والادب ، بل لعل ما أصاب الحياة العربية نفسها من هزات قد أذن للادب أن ينحرف عن اتجاهاته التقليدية . .

فقد تحرر الفنان العربي من أسر الاقطاع والمستبدين ، ولكنه قوبل بأزمة العصر المتفشنية ، وراح يعيش الصراع الذي عصف بأغلب قيمه ومنها قيم الجمال التي لم تعد ترتبط بظواهر الاشكال . فضلا عن ذلك فقد تعمق أبحاث برجستون فيما يتعلق بالادراك الغريزي ، وتكشفت له نظريات جديدة في الطاقة بعد نسبية أينشتاين ، وشاهد غزو الفضاء ، وأدرك بحدسه أنه يعيش تجارب ذات عمق جديد وإيقاع فريد !

(١) في سنة ١٩٥٠ أصدر « نكرات » Nones وقد تخلص من الشكلية المحكمة ومن أخطار الاسلوب المنمق .

(٢) من رأي هذا الشاعر أن علم الجمال القديم والتقليدي قائم على أصول جدلية بحتة . راجع كتابه « الخلق الفني وثأملات في الفن » وهو مناقشات مع أقطاب الادب والفن ترجمة بديع الكسم - منشورات الرواد بدمشق .

لهذا كله اندفعت عجلة الادب اندفاعاً عنيفة ، واذا الشعر يتخلص من شكلية الخليل وتقنيته ، ويستعين بالاساطير كقيمة تعبيرية لها مدلولاتها الجمالية الخاصة ، ويطالب بالموقف الذي ينبع عن فلسفة متمثلة لا مقومات مهوشة .

ومن أبرز شعراء المضمون - وهم اصحاب الشعر المرسل الذي يهاجمه بقايا شيوخ العصر - بدر السياب وصالح عبد الصبور و خليل حاوي ورفيق خوري و خليل الخوري ومعين بسيسو وكاظم جواد والبياتي وادونيس (علي أحمد سعيد) ويوسف الخال .

أما الأمر في القصة فدون ذلك ، وباستثناء نجيب محفوظ في أعماله الخمسة الأخيرة (١) لم يظهر سوى غسان كنفاني وسهيل ادريس . والآخر أحد عشاق الوجودية ويحتذيه في رصانة ، وقد جاءت روايته « أصابعنا التي تحترق » صورة جديدة تشبه « الماندرن » التي كتبتها سيمون دي بوفوار وقد بينا ذلك .

وفيما عدا هؤلاء الثلاثة تقريبا لا نرى واحدا ككلامي يكتب مثل « السقطة » ولا واحدا كهنري ميلر يرفض ان « يمتع » القارئ أو « يفيد » . بل ربما صارحه بأنه لا يريد إلا أن يشير اشمئزازه !

ومع ذلك فثمة جمال فيما يكتبون ، والجمال ليس في الشكل وإنما هو في المضمون ، وفي أعماقه التي يكشفها بعفوية وسماحة .

وأما في المسرحية فيبرز توفيق الحكيم . ربما عن أصالة ، وربما عن تقليد ، غير أن روح العصر تشفع له في التخلص من صياغة الدراما الموروثة، فهو يكتب « يا طالع الشجرة » ويكتب « رحلة صيد » و « رحلة قطار » فإذا هي شيء يقترب أحيانا مما يكتبه بيكيت ويونسكو ، وإذا بعضها يوشك ان يكون قصة قصيرة لها الاطار الدرامي الغريب .

والجمال بعد ليس في الشكل ، ولكننا نجده في ذهنيات الحكيم ، أو في المسائل الصراعية التي يثيرها . غير اني لست أدري من سواه يكتب الدراما على هذا النحو الجديد ، ولكنها من غير شك لو أخذت بمقاييس الاستاطيقا التقليدية لباءت بالفشل !

(١) اولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، الشماخ .

(٤)

وبعد .. فهل نحن بحاجة الى أن نعيد القول في الاسس الجمالية
لادبنا ؟

لقد فصلنا القول فيها قبل أن تظهر الآداب العالمية وبيننا علاقتها
بالسيكولوجية الارسطية ، وحددنا النقط التي التقى عندها العرب والغربيون
جميعا . كما شرحنا القيم او موازين النقد من خلال المعتقدات الجمالية التي
سادت مختلف العصور ، وانتهينا - عندما انقطع العرب عن دور القيادة - الى
ان آراء روسو قد دفعت بعجلة الفنون الى امام ولكنها لم تستطع ان تبعد
الفنانين عن آراء الاغريق واللاتين في الجمال .

على أن تحول الكون من ثباته الى ديناميته الدائبة ، واضطرار انسان
القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه الفكري على أساس هذا الطارئ
وتحول اتجاهات العلم بحيث تجعل الانسان خالقا .. كل اولئك عمل على أن
يكيف جمالية العصر بأسلوب يبعد عن أسلوب القدماء ، وكان من أبرز سمات
تلك الجمالية تغيير الإيقاع وتحطيم الشكل الادبي المألوف .

وقد استطاع الفنان العربي الذي فاتته قطار التطور خلال عصور
الانحطاط أن يستعيد - في القرن العشرين - قدرته على الخلق الادبي بنفس
طاقات العصر ، وبحيث يجد الناقد سهولة في اخذه باستايطقيات المضمون ،
ومن ثم نرانا مضطرين الى أن نختم الفصل بهذه القالة التي تبدو محزنة :
ان استايطقيتنا اليوم لم يعد لها الا بعض ملامح هزيلة للفهم العربي للاستايطقا،
واما روحها وأكثر أطرافها فمستورد من الغرب ، وليس هذا يدل على افلاس
ما ولكنه يدل على أننا نعيش عصر التلاحم الفكري والفني جميعا !

الفصل الثاني

فكرة الالهام في الشعر

(١)

منذ قديم والمشكلة القائمة بين نقاد الادب تدور حول الكشف عن حقيقة الصلة بين الفن والحياة . يريدون أن يحددوا دور هذا النوع من النتاج في المجال الانساني ، ويقارنوا بين ما يقدمه شاعر مثلا وما يقدمه اقتصادي له اسلوبه في تطبيق مذهبه التعاوني .

ان عرضا سريعا لماهية الفن ، وتحديد درجة المعرفة الكامنة فيه ، وتقييم آثاره المترتبة على تطبيقه ، وبسط ما دار حول أسباب بقائه ، وتعيين مراكز نشاطه وابداعه . . ان كل اولئك يوقعنا في كثير من المبهمات بحيث يستطيع زاعم أن يقول في سر : الفن سر من أسرار الحياة ! ولكن المنصف يأبى الا أن يقارن بين فكرة وفكرة ، ويوازن بين رأي ورأي ، ويزيل ما قد يقوم بين من يرى الفن وحيا أو معجزة الهام ومن يراه رأيا أو عملية ارادة .

لقد انتهى أصحاب النظرية الرومانسية الى أن الفنان نبي عجيب ، يصدر عن قوة خفية ويفرض على المجتمع نتاجا معجزا ، وأيد تلك النظرية في نواح كثيرة برجستون في كتابه « الضحك » فقال : نفس الفنان البكر تجعل للعالم نظرية فردية ساذجة ! واما الواقعيون فقد رفضوا هذه النظرية ، واختلفوا في درجات رفضهم ، وانتهى بعضهم الى مقررات جامدة . بينما توسط البعض الآخر حين قال ما قاله كيسلرنج : الفن رباط بين الفكر والاحساس .

وبتحديد دائرة البحث بالشعر نرى ذلك التباين بوضوح ، ونلمح

التعارض الشديد بين ما يذهب اليه افلاطون وما أقدم عليه امبادوقليس . .
بين أن يكون الشعر فيضاً أو هدياناً وبين أن يكون افكاراً محددة وفلسفة
موضوعية ، بل نلمحه في معاصرنا بين ما يقرره شاعر كنزار في مقدمة
ديوانه « طفولة نهد » وما يدعو اليه ناقد كمحمود العالم ، وعلى وجه ما ينهض
الخلاف هائلاً بين الأمدي وقدامة في النقد العربي .

وفي مختلف الكتب التي تعرض للنقد تعالج مشكلة الابداع ، واخبار
الشعراء تتردد فيها مفاتيح هذه المشكلة ، فنرى من قريب آثار معارك خصبة
لا تزال الى هذا الوقت هم من يهتم . وقد استطاع ابن قتيبة الناقد العربي
المتقدم ان يحدد جوانب من مقومات العملية الشعرية في مقدمة كتابه « الشعر
والشعراء » فكان عمله اسهاماً في معركة فنية رائعة . ولقد هدته تجاربه
الى أن قسم الشعر أربعة اضراب ، وقسم الشعراء الى متكلف والى مطبوع .
وجعل للشاعر المجيد منهجاً لا يخرج به عما سنه الاولون . فليس يحق له
مثلاً أن يقف على منزل عامر لان الاولين وقفوا على المنزل الدائر ، ولا يجوز
له أن يرحل على حمار لان المتقدمين ركبوا الناقة ، ومن المستهجن ان يقطع
الى الممدوح مغاني الورد والآس لان الجاهليين جروا على منابت العرارة
والشيخ .

هذه النظرية التقريرية تقفنا على حقيقة عملية الخلق في الشعر وتؤكد
أن هذا الفن في حقيقته شيء يمكن ان يصاغ على نحو معين . ولكن المثير ان
يعدل في تطبيقه عن هذه النتيجة ويقرر أنه وان كانت ثمة دواع تحت البطيء
وتدفع المتكلف فلا يزال الشاعر المطبوع هو الاثير عنده ، والمطبوع في اعتباره
هو الذي يقول الشعر وكأنه يرتجل . ومن هنا تخلف عنده شاعر كزهير او
شاعر كالحطيئة لانهما كانا ينقحان شعرهما ويعملان فيه العقل (١) .

والواقع ان ابن قتيبة وقد كان وليد هذه البلبلة الفنية لخص قضايا
مسددة الى صميم نظرية النقد حتى القرن الثالث الهجري ، بينما تفاوت
الشعراء في عملية التنقيح والتحكيك على ما يقول قدامونا ، وهم في كل
وقت لا ينون يستعينون على ما يشير قبل ان يكون التعبير . وقد روى ابن
رشيقي أن الشاعر « وان كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً » فلا بد له من دواعي
الاثارة اللازمة « وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول : تمر علي
الساعة وقلع الضرس من اضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر (٢)
والمعروف عن ذلك الشاعر أنه كان في حالات الارهاص يركب ناقتة ويطوف

(١) راجع صفحة ٢٢ ، ٢٣ من المقدمة ط . الحلبي سنة ١٩٦٤

(٢) الممددة : ١٣٦ ط . هندية سنة ١٩٢٥ «

بها الاودية منفردا . وقد اعتاد جرير أن يقول شعره ليلا ، وقد يشرب النبيذ ، وقد يعلو السطح وحده فيضطجع ويفطي رأسه . وقيل لابي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : اشرب حتى اذا كنت اطيب ما اكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخني النشاط وهزنتي الارحية (١) .

ووراء ذلك كله عمليات ارادية تظهر بخاصة في الدور الذي كان يلعبه الفرزدق في أداة شعره ، وسنرى بعد دور اللغة في عملية التقويم ، فكان كمن ينحت في صخر ! كما تظهر في دعوة ابي نواس المرسومة لقهر العرب في ظل الشعوبية المدمرة ، وفي تكييف بشار نفسه الشاعرة اذا خاطب بالشعر خادمتة ربابة او حبيبته عبدة او ممدوحه الخليفة . والامر على أي حال يدل على أن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب ، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الاجادة . ولا شك أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الامكانيات الفنية التي اتاحت لهم وفي طريق تقديرهم للقصيدة بكم معين من المال (٢) ، وفي اعتبارهم الشعر أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد . . الواقع ان ذلك كله يدفعنا لاول وهلة الى أن نعتبر الشاعر رجلا عاديا وليس هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول .

لقد حدثونا عن شياطين الشعر في تراثنا العربي ، وحدثونا عن ربوات القصيد في تراث الغرب ، وقالوا ما قالوا ليضيفوا على الشعراء هالات من التقدير والتقدير (٣) . ولو قد خلصوا من ذلك كله الى حقيقة طبيعة الشعراء والى دورهم في الحياة لأدركوا أنهم في تعبيرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية وأنهم ليسوا هذا الكائن الذي يقول عنه علي محمود طه :

هبط الارض كالشعاع السني بعضا ساهر وقلب نبي

تلك حقيقة يقررها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى أيامنا هذه . . نراها في أعمال ابي العلاء الكبيرة ، وفي معارضات شوقي المختلفة ، وفي سبحات محمود حسن اسماعيل ، وفي شطحات اصحاب الشعر المرسى الذين يستوحون تموزا .

وليس ثم ما يضير ، ما دام الامر لا يخرج بالشاعر الى حد الافتعال . وقد كان شعراء أوروبا الكبار لا يجدون عيبا في أن يصرخوا بحقيقة التكلف

(١) السابق ١ : ١٢٠

(٢) راجع على سبيل المثال الاغاني ٣ : ٢٢١ « ط . دار الكتب سنة ١٩٢٩ » .

(٣) مر بنا ان افلاطون كان يرى بعض الشعراء يلهمون ، فهم ابواق الالهة .

الفني . . . كان بول فاليري يقرر في بساطة أنه اعتاد إيقاظ حسه الفني في استيعابه المسائل العقلية التي ربما تكون فلسفية بحيث أصبحت محصلاته العقلية تفرض نفسها على نتاجه الأدبي ، ولم يغفل هو عن تلك الحقيقة . بل لقد اعترف بها وعرض لها في مشكلة طرحها للبحث على هذا النحو : ما حقيقة دور العقل في الناحية التطبيقية للفن !

وفي إجابته المحددة الواضحة صرح بأن انفعال الفنان يمكن أن يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة . ومن هنا استطاع في كل وقت أن ينفذ بمحصله الذهني إلى مجال الأدب .

وأما كيتس فعلى الرغم من أنه عاش حياته ملء إحساس دفاق فأنه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفة لها مقومات كل الحرف من تمرس وكسب ومهارات وأسباب ، والذين يرون مسودات قصائده وما فيها من تخطيط وشطب وتعديل يحسنون فداحة ذلك الجهد الذي اعتاد أن يبذله في بناء عمله الفني . بل ربما لم يكن يواتيه الانفعال إلا بعد اطلاعه على عمل لشيكسبير فيخطط ويهمش ويضع الأقواس وهكذا (١) .

وكان شلي يندفع دائما وفي تعمد إلى التعبير عن نظرات فكرية لم يكن الشعر يحتملها ، وإنما يدعو إليها عقل واع وتصميم يقظ ، وأصبح الشعر عنده تعبيرا عن فكرة فلسفية أو دعوة إلى إصلاح ، برغم اعتباره الشعراء كهنة يتلقون الوحي الخفي ، واعترافه هو من ناحية أخرى بأنه لا يريد أن يكرس نتاجه الشعري من أجل هدف اجتماعي معين (٢) .

وهكذا . . .

اتجاهات وآراء تجعل من عملية الخلق الفني حالة خاصة مبهمة وتهب للفنان صفة الاستطاعة فيكون حيناً نبيا أو كاهنا وحيناً آخر صناعا مبدعا ، والامر بعد يثير عدة مشكلات عن قيمة الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية .

(٢)

فلنبداً من حيث وقف ماتيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) فقد انتهى هذا الناقد الانجليزي إلى أن الفكرة هي أساس كل شيء في الشعر (٣) ، ولذلك

(١) اقرأ الاسس النفسية للإبداع الفني ص ٤٢ « ط . دار المعارف سنة ١٩٥١ »

(٢) يراجع هنا ما قاله لويس عوض في برومبيوس طليقا ص ٥٧ وما قالته اليزابيث ذرو

في « الشعر كيف نفهمه ونتلوقه » ٢٦ ، ٢٧ « ط . منيمنة بيروت سنة ١٩٧١ » .

(٣) The function of Criticism هذا ويتحدث هوبكنز من العقل في الشعر

وتزوجه بالنشوة .

يمكن ان نزيل كثيرا من الابهام وسوء التأويل في مجال الانفعال ، بل ربما يمكن أن نضع أيدينا على معالم واضحة في الفلسفة الجمالية، وربما بتحديد هذه الفكرة يستطيع الناقد ان يستعيد عملية البناء الفني بادئا بالخطوة الاولى الغامضة التي يعرفها الشعراء جميعا وهي الاستعداد النفسي للتعبير في صورة انفعال لا ينزع الى أية صورة محددة .

بم نستطيع أن نسمي تلك الظاهرة ؟

أفلاطون يسميها - كما رأينا - الهاما لأنها تعد له ما يحاكي به أي تمنحه الجزئيات التي تكون له « الشيء » المتصور بلا مجهود وبلا تعب ، وذلك هو الأيحاء المقدس منبع الشعر البعيد عن حياة البشر .

وشوبنهاور يعدها اثارة مباغتة ، او شيئا كالوحي يفقد النفس قيادها ويطمس كل ما عدا ما يستحضره .

واينشتين يراها بزوغا فجائيا للوعي الباطن ، ليكون التداعي الكامن الذي ينطلق في حدود طاقات الفنان .

والواقعيون يعتبرونها القوة التي تطلق من عقالها عناصر الانفعال في استجابات لحاجات مجتمعة مختلفة .

وقدماؤنا العرب جعلوها شهوة تعين على النظم في ساعة نشاط فكري، وقد نصح ابو تمام تلميذه البحتري بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة الى القول لان الشهوة نعم المعين !

تسميات كثيرة تلتقي وتفترق، وتقترب من الحقيقة وتبتعد عنها ، ولكنها لا تصل الى المقصود بيسر ، بل هي في كثير من جوانبها لا تكفي لان تكون الخطوة الموفقة الى النتاج . ولو قد نزلنا بالشاعر عن مكانته التي اعتاد الناس أن يرفعوه اليها ، والتي يصر هو على أن يظل فيها ، لو قد فعلنا ذلك لقلنا انها نقطة البدء للكلام ، فاذا راعينا ظروفه من حيث اختلافه عن الناس بقدرته على التعبير الموقع قلنا انها « الحال الشعري » التي تسبق الابداع مباشرة .

لقد ورد ذلك الاصطلاح في كتب كثير من النقاد ، ولكن دون أن يقترب بالنشاط الذهني الذي يحسب حساب التأثيرات الخارجية ، ايا ما كانت هذه التأثيرات . انها مشكلة في التكيف تطرح نفسها على الشاعر باعتباره بشرا يتحدث الى بشر ، ومن هنا لا تقبل فكرة الوحي او الالهام او البزوغ المقدس او أي شيء يمكن أن يجعل النتاج الشعري افرازا تلقائيا او رشحا طبيعيا لمزاج الشاعر ، بل من هنا أيضا ندرك ادراكا قويا ان الشاعر يجب ان

يخرج بعلمه في صورة متعمدة لا يمكن أن تكون مجرد انعكاس فطري او غريزي للانفعال .

وكذا نصل الى هذه الحقيقة التي قد لا تعجب الكثيرين وهي ان خاصة « الفنية » - بتلك الاعتبارات المشروطة - ليست في الواقع الا مهنة يباشرها الشاعر كما يباشر أية مهنة اخرى ، مهنة يكتب لها التوفيق اذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحي الى المجال الزمني في ديناميكية الابداع .

على أن ذلك أمر لا نستطيع أن نزجيه ازجاء وثم من يؤله اعتبار الفن مهنة . بل ربما اذا كان مؤمنا برأي الفرويديين في ربط الابداع بالحلم برغم ما بين الخلق والرؤيا من فرق ما بين التفهيت والتكثيف . . نقول اذا كان مؤمنا بذلك فانه سيزدري الحالة الشعرية التي تركز الطاقة في اتجاه معين لانها ستصبح عملية واعية لا تستمد أصولها من اللاشعور الفطري ، ونسي أو تناسى أن هناك كثيرين يهيئون تلك الحالة بأسباب كثيرة . فكان واحد كبودلير لا ينتج الا بعد أن يرتمي في أحضان مومس دميمة ، وكان واحد كآبي نواس لا يقول قصيدة الا اذا سكر (١) . وما أكثر من نعرف من الشعراء الذين يتعاطون ألوان المخدرات قبل أن يقدموا على الابداع ؟

وقد يحق لنا ان نتكلم عن تطور عملية اخراج النتاج وبعثه من الانفعالية الى المجال الزمني . ان هذا عسير ، لأن لكل شاعر وسائله وعناصر مغرباته ، وتلك تؤثر في الغايات وتكيف الانتاج ، ولكن المهم فيها هو مدى خضوع الشاعر للصور اللغوية ودرجة تأثيره بالاشكال اللفظية المتواترة .

تلك هي المشكلة ، فان الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وايقاعية ملحة تسرع الى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية ، ومحددة بصداها في النفوس ، وكذلك بمضمونها المقرر .

والشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة اشد الالتفات ، ويحرص على الا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة . . بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل . فكم من شعراء فكوا حصار اللغة وتحايلوا على الخروج من نطاق الموروث ، ولم يكن عملهم في الواقع الا تأييدا لنبد الفكرة القائلة بالافراز التلقائي في الابداع !

وعلى ذلك فان الصورة على هذا النحو استعداد نفسي ، وايقاع لغوي

(١) تؤكد الاخبار أن جريرا لم يقل بأبيته الشهيرة التي سماها النصورة والدامغة الا بعد أن شرب النبيذ ، وفي القصيدة بيته « ففض الطرف انك من نيمير » .

يقتنص المعالم قطعة قطعة ، تصوغها الكلمات وتسويها المقاطع ، وقد يعرض عارض أو تثب فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر ، ولكن ثمة نعمة تتطلب بيتا ل يتم التوافق التوقيعي ، فليكن . وهذه الكلمة ثقيلة فلا بد من غيرها ، والتعبير الذي قصده يوما هو في حاجة اليه هنا فلا ضير من أن يحتال له . وكذا ينمو العمل ، ولا يكاد ينتهي منه الشاعر حتى يعود اليه - بدم بارد - ليفكر فيه وينقحه ويهذب ويحذف منه أو يضيف اليه سائلا نفسه في كل وقت : ما مدى التوافق بين تجربته في المجال الروحي وبين صورتها اللغوية في المجال الزمني ؟ فاذا انتهى من الاجابة راح يسأل : الى اي مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ ألم يجهد نفسه ليقدم عملا لا يحرقه الاستعمال الاجتماعي ؟ وسيكون تساؤله هذا باعنا آخر لاعادة التنقيح والتحكيك .

(٣)

على هذا الضوء يمكن لنا أن نرى رأيا في شعر الطبيعة التي تحمل عبء الفن القولي ، وتفار على نتاجها أن يחדش أو ينال منه المفرضون وقد قر في أفئدة شعراء هذه الفئة انهم أبناء الكلمة الموقعة تقودهم بلا ارادة وبلا حافز الا أن يكون حاجة تنبثق من الذي يعيشون فيه ومن الوفاء أن يستجيبوا له ، فالعملية لا ارادية وهو بوثقة التجارب تصاغ فيها الاهداف البائية !

الى اي مدى صادقون ؟

أهم أوفياء الى موقفهم المجتمعي أم اكثر وفاء لالتزامات الفن ؟

وكيف اختلفوا عن القدماء او على الاقل كيف تمايز اصحاب الشعر المرسل منهم عن العموديين ؟

ان شاعرا كنزار قباني أشهر نموذج للشاعر الحديث يمكن أن يعطينا الجواب ، وليكن من يكون ، مطبوعا أو صناعا فالامر ينتهي دائما الى غير ما يرى هو نفسه ازاء الشعر « هذا الشريط الباهر الندي من المعاني والاصياغ والصور ، والدندنة المنقومة » (١) والذي يستقبل دائما عن طريق الادراك الحدسي حتى ليلتقي بكثيرين منهم جاك ماريان أحد اعمدة الفلسفة الحديثة والفن في فرنسا (٢) .

(١) من كلامه في مقدمة ديوانه « طفولة نهد » ١٤ (ط . القاهرة سنة ١٩٤٨)

(٢) راجع ما كتبه عن الحدس الشعري في كتابه

Creative intuition in art and poetry, P. 98-105 New York, 1955.

لقد أصدر عام ١٩٤٤ أول مجموعة شعرية له بعنوان « قالت لي السمراء ». وعلى الرغم من أنها صادفت نجاحا ولفتت اليه الانظار دون أن يربطه أحد برمزي لبنان - ولا سيما سعيد عقل - فقد أقبل عليها منقحا ومعدلا في كثير من قصائدها ليظهر بها مرة ثانية عام ١٩٥٧ جميلة آسرة .

ثلاث عشرة سنة مرت ظفر الشاعر خلالها بشهرة لم يظفر بها شاعر حديث ، إلا أن هذا إلى جانب أخذه بمبدأ الحدس الشعري والاقرار له بأنه « لا يتكلف صناعة الشعر تكلفا » كما يقول منير العجلاني (١) لم يمنعه من أن يحذف ويضيف ، مصطنعا عقله وأرادته من غير شك ، ومحتكما إلى ذوق شعري اكتسبه من خلال تجاربه المتصلة في الابداع .

فالشعر اذن طبع ومهارة ، ولكنه ليس ملهما يلح علينا ان نقرا بلا فكر ، وتقف في محراب ابولو موقف المتعبد !

ويظهر ذلك تماما فيما اقدم عليه عندما رأى - وهو في قمة شهرته - أن ثمة نفرا سبقوه إلى القضايا الانسانية والعربية . لقد أبى أن يتخلف عنهم ، وتقدم في يقظة تامة إلى الميدان مقدما « قصة راشيل » و « خبز وحشيش وقمر » و « من شاعر سوري إلى مواطن امريكي » (٢) .

وفي هذا ولنسمه شعر الموقف ، لم يكن خالصا إلى طبعه ، بل لم يستطع ان يكون في المستوى الفني الارادي الذي ظهر في ديوانه « قالت لي السمراء » بعد تعديله ، وكأنه فقد عنصر الاثارة الحقيقي أو قل كأنه ضيع في ميدان لا يعرف حدوده . انه يحلق عندما يتناول المرأة بجمالها وجسدها ، ويهوي اذا حاول أن يتطلع إلى غيرها . بل لعله في قصيدته « خبز وحشيش وقمر » كان يحتذي صلاح عبد الصبور في قصيدته « الناس في بلادي » وظهر برغم توفيقه الرائع طفيليا .

وأما قصيدته « من شاعر سوري إلى مواطن امريكي » فقد جاءت عجيبة البناء متهالكة الوزن ، على الرغم من أنها لا تفتقد خصوبته دائما . ويدل على افتعاله فيها حديثه النثري عن هندي او كلاهوما ورئيس البيت الابيض وتفرقة اللون وعقلية السمنسار واغراءات الدولار ومغامرات الاسطول السادس ومساعي هندرسون ونحو ذلك .

فاذا عدلنا إلى ما تخصص فيه لا نحس تماما أن الشعر عنده ضرب من

(١) قالت لي السمراء ١٠ ارج (ط . بيروت سنة ١٩٥٧)

(٢) كان صلاح عبد الصبور قد كتب « الناس في بلادي » وعبد الرحمن الشرقاوي « رسالة إلى ترومان » وعلي الحلبي قصائد حارة عن فلسطين والجزائر .

الالهام ولا نراه مجرد نفس ملحنة كما يزعم هو ، ولكن نراه صنعة لطيفة كما يقول القدماء ، وآية هذا قصيدته « رسالة حب صغيرة » ويقول فيها :

حبيبي لسدي شيء كثير
أقوله لسدي شيء كثير

فنرى ثمة معاناة ظاهرة في ارساء قواعد البيت ، وكان التكرار يكون مستحبا لو اقتضته حاجة خاصة حتى وان كانت هذه الحاجة مجرد هندسة لفظية على ما يظهر في قوله :

من أين يا غاليتي أبتدي
وكل ما فيك أمير أمير

التوكيد اللفظي هنا مستحب شيئا ما ، ولكنه في البيت الاول يدل على افتعال سمج ، ويبلغ هذا الافتعال أقصاه عندما يقول في آخر بيت بالقصيدة:

ماذا تصير الارض لو لم تكن
لو لم تكن عيناك ماذا تصير

ان هذا البيت لا يمكن ان يكون كهربة نفسية ، ولا يمكن ان يكون افرازا تلقائيا - فنفس نزار أجمل منه مرات - كذلك لا يمكن أن يظهر فيه أكثر من شيء يشبه المعازلة التي كرهها القدماء .

وندع نزار الى الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي فنرى ان تذبذبه بين شتى الاتجاهات القومية والسياسية كان يكشف عن طبيعته ، وعن ارتباط عملية الابداع عنده بطلب مادي يكيفها على النحو الذي يريده له غيره .

هو يذكرني بيوسف الخال من حيث البداية المشرقة على دنيا العرب (١) ولكنه ينحرف مثله مرات وان يكن لا يبدو مدمرا حتى كآته مجرد باحث عن موقف أو في السبيل الى تكوين ايديولوجية يسارية معتدلة تريد ان تعانق الانسانية والعروبة والماركسية والوجودية معا . وليس يعنيها مدى توفيقه او تعثره ، فان من المؤكد انه استرد اخيرا وجهه العربي ، ولكن الشعر الذي أنشده وينشده برغم ما فيه من صدق بطريقة ينم عن أنه ارادة وحرفة .

(١) بدأ رومانسيا على ما يدل عليه ديوانه الاول « ملائكة وشياطين » الذي أصدره سنة ١٩٥٠ ، وعلى الايام تلونت رومانسيته بحاجاته وحاجات العصر والمجتمع ، وبدأ في نهاية الامر واحدا من الذين آلوا على أنفسهم الإصلاح والكفاح .

ولقد تمكن بتهشيمه الجملة العربية واقتباسه من اصحاب الفكر - ايا كان
لونهم - ان يلعب دورا لا بأس به في اثراء قصيدة الشعر المرسل ، يقول في
اغنية الى يافا :

وعلى قبابك غيمة تبكي
وخفاش يطير
قالوا وفي عينيك يحتضر النهار
وتجف - رغم تعاسة القلب - الدموع
قالوا : تمتع من شميم
عرار نجد يا رفيق
فبكيت من عاري
فما بعد العشية من عرار
فالباب أوصده يهوذا ...

الوحدة من « الكامل » وهو بحر ثري الحركات والشاعر لا يرضى عن
ذلك ، ومن ثم يتعمد قطعها بين سطر وسطر . وفي السياق يزجي الاعتراض
موزعا لتتم عملية التشبيت الذهني فلا ينتبه القارئ الى النغم الهادر . ومن
هنا نستطيع ان نعلل لماذا لم يتبع المضاف اليه بالمضاف عندما وقف عند
« شميم » ولماذا كرر « قالوا » ليسوق البيت القديم في صورته الجديدة .
ويدل ديوانه « النار والكلمات » المفعم بروح السخط على ذلك تماما ، فهو
لا يزال يهشم الجملة عن طريق التقديم والتأخير وهو يزجي الاعتراضات ويقسم
التفعيلة أو يطولها بالتذييل - حتى وان كانت في العروض التقليدي لا تذييل
كمستعملين - فضلا عن الاقتباسات التي تمتد الى الشعر العربي القديم ،
ولكن يجب ان نذكر أنه أصبح يحرص على ان يكون هناك روي ربما تقتضيه
حلاوة الجرس .

وأما صلاح عبد الصبور فسوف نرى فيما بعد انه في أخذه بالاسلوب
الكلاسيكي اولا ثم التزامه وحدة التفعيلة مع تركه التقريرية الجامدة ورغبته في
كتم صخب التفعيلات والعزوف عن الصياغة العادية، قد تردد فيما تردد فيه
نزار وغيره من اصحاب الشعر المرسل . وكان عمله - ولا يزال - صورة من
المعاناة الرشيدة لبناء القصيدة الجديدة، مستعينا بكل تراث امته، ومسترشدا
بثقافة الجيل وهو يتكىء على أساطير وحكايات وشعارات شعبية .

فاذا تركناه الى الشاعر الذي يعتبر في رأيي احد المحدثين على الرغم

من انتمائه كعمودي الى الجيل الماضي . أعني اذا تركناه الى الشاعر سعيد عقل الذي تمتاز أعماله الاخيرة بهندسية يفلب عليها الفكر ، فاننا نجده يزاوج بين العقل والاحساس في سيمفونية رائعة ، ويكون الشعر العظيم الذي يشير ويفيظ معا !

لا أريد أن أحيل الى ديوانه «رندلي» فان «اجمل منك لا» الذي صدر عام ١٩٦٠ أولى ، على الاقل من حيث أنه صدر والقصيدة المرسلة تريد ان تستوي على قدميها أو تريد ان تغير على معانيه كما أغارت من قبل على هندسياته الانيقة .

أما النموذج الذي نستشهد به فلا نموذج ، لان معظم شعره نمط فريد لتناسق ما يقدمه المنطق والعاطفة ، والعقل والقلب .



وقبل أن نتوقف نريد أن نشير الى أحد الكبار الذين أسهموا في بناء قصيدة الشعر العربي الحديث ، وهو محمود حسن اسماعيل ، دون ان نفصل بين أعماله الكثيرة التي تبدأ بديوانه «أغاني الكوخ» وتقف حتى الآن عند ديوانه «قاب قوسين» فكلها في نزعاتها التصويرية التي تختلط فيها معطيات الحواس بالذهنيات تقرر أنها مزاجية عاقلة بين الإرادة والطبع وبين المعاشة الايجابية والتأمل ، وبين النظر الذهني والتجربة العملية ، فاذا جعلنا الفكرة التي تقرر أن الشعر في جوهره الفاظ ومجاز ونسق موسيقي قاعدة للمناقشة رأينا أنه خير من يعرف قيمة الكلمة في منزعه التصويري . . يعرفها واعيا مفردة ، ويعرفها مزدوجة ، ويعرفها منعوتة ومكررة ومتداولة وخاصة وحسية ومجردة ، ومن هنا يمتلئ شعره بألفاظ الرق والقيد والسلاسل والشوي والجلد وهذا يدل على شاعر يبحث عن الحرية . كما تدور فيه ألفاظ الخطو والهز والامتداد والاجتياح والتغير - وهذا يدل على شاعر يدعو الى السير الملح - ثم تدور ألفاظ الصلاة والصفاء والنور والسر والوجد والمتاب والضراعة والشفاعة لتمثل صوفيته التي قد لا تعرفها حياته العملية .

ويدل مجازة على الإرادة ايضا ، ولقد يكون هذا المجاز عنده مرسلا ، وقد يكون تشبيها أو استعارة أو نحوها . غير أنه يلحقه أو يطعمه بتقريرات فلسفية أو صوفية ، فتكون الحصيلة ليس عملية تجسيد المجرد ليصبح مرثيا ولا تقريب البعيد ليصبح ملموسا ومألوفاً وإنما تكون اذابة اللامسوس والمألوف والمحسوس في تجريدات تقربه من الميتافيزيقيين . أنه عندنا أشبه بـ «دون» Donne ووليم بليك ، ويبتس الى حد ما ، وإن يكن لا يستعين برموز الاحلام والاساطير . ثم هو يشبه اصحاب التصويرية مع الاحتفاظ

بتكنيك الشعر من حيث هو وزن ونسق له حدود يجب ان تحترم مهما ترخص واعتمد الضرورات المسموح بها . غير انه كشاعر تصويري غالبا ما يعمد الى تركيب الصورة بطريقة يصعب فهمها لاول وهلة ، بل قد يضيف على الصورة الواضحة اليسيرة ما يثير امامنا الغموض وهذا راجع الى استعمال لفته في غير ما ألفه البيان العربي التقليدي حتى ليقول في قصيدته « صحراء العجائب » وهي من أروع شعره :

ووجه سراب اليد يخشى ظنونه
فيزور عن رؤياه خوف العواقب
يمر به مر الظنون كأنه
من الذعر صدق مر في وجه كاذب
وتمعن في نجواه عرافة الضحى
فتتكش في خط على الرمل خائب
يعلم أجواز الفلا كيف تصطفى
لظلماتها ود الرياح الحواصب (١)

وقد لا يشكل اعتسافه في الصور خطورة على الشاعر ، لان عواطفه تعمل دائما على أن تسيطر على كل صورة يأتي بها . وتكون النتيجة على اي حال بناء متشعب الجوانب لا يضيع فيه الخط الرئيسي على الرغم من اننا لا نعثر دائما على معادلة مقبولة تخضع لمنطق أرسطو المعروف ، وانما حسبنا اننا بالتداعي العاطفي والمعنوي نمر بتجربته ونفعل بها .

ويبقى النسق الموسيقي ، وفيه نرى أضخم شاعر عربي استطاع ان يتلاعب بالعروض التقليدي - بارادة وذكاء ويقظة - ويستعين بنظام الموشحات والمسمطات ونحوهما لعمل دورات شعرية معقدة تبدو لمن لا يحسب حسابها كأنها بلا قاعدة ومن قبيل اصحاب الشعر المرسل .

مثل هذا التلاعب موجود في القصائد التالية « في معبد الشمس » و « الهاربة من المعبد » و « المعبد الحزين » ويظهر عمله فيها ضربا من الحرية في أسرار القيود المرسومة . وفي القصيدة الاخيرة بصفة خاصة يستعمل وحده الرجز ، لكنه كأصحاب الشعر المرسل يذيل « مستفعلاً » لتصبح « مستفعلاً » .

(١) من الضروري هنا قراءة بقية القصيدة في ديوانه « قاب قوسين » كما يجب الرجوع الى الصفحات التالية فيه ١٢ ، ٥٤ ، ٩٣ ، ١١٠ ، ١١٥ لتكتمل صورة ما نريد أن نوضحه .

الفصل الثالث

المؤثرات الأجنبية على شعرنا الحديث

كل الآداب الحية - في العالم - تتواصل ، وفي تواصلها تفهم ، بمعنى ان تعيش بضميرها ما تأخذ .. الفراشة والعصفور والحرية والثقافة والوردة والعدل . هناك في عمق الاعماق تستقر وتهضم ، ثم تسورق بها أشجار الكلمات .

وليس من الضروري ان يكون ثمة بكاء - كما يبكي البياتي احيانا مدينته التي تموت فيها قيم الانسان - فان التجارب المتبادلة تتحاضن بلا استشهاد ولا دموع ، ولقد تتخلص رموزها الحزينة من مأسويتها .. فلا يموت تموز على الاطلاق . وتظل عائشة سيدة الحقيقة الحلوة ، وحتى الارض الخراب تخضر بلا ماء .

ان العالم يحب العالم ان يعيش سعيدا ..

وبتقارض المشكلات تتفتح أبواب الامل .. فيكاد يكون من المحرمات ان نتشكك في ذلك التواصل، وان كان ما ندعو اليه حلا لمشكلة ثانوية ، أو لعله ان يكون في حملته سطوحيا على أساس أنه وارد بلا تخطيط !

والحقيقة ان ابداء الراي في هذا الموضوع مقصورا على شعرنا الحديث يورث القلق والاشفاق معا ، لان معناه ان تكون خبراء في عشرة علوم انسانية، وخمس لغات غير العربية ، وذهنين احدهما يخاطب الآخرين والآخر يخاطب الباحث نفسه . ولعلي من هنا فكرت في النكوص ، ولكن ما سبقني اليه أمثال النويهي وجبرا ورزوق والعالم ومبارك وعيتاني والقط جعلني الود بقول قديم للمتنبى « على قدر اهل العزم تأتي العزائم » فأمضي وعشرات من اقوال الشعراء عن انفسهم تحثني على الاسراع .

لقد قالت نازك الملائكة مثلاً أنها قلدت أديجار آلان بوب وهي تصنع قصيدتها « الجرح الفاضب » ، وأشار صلاح عبد الصبور إلى توماس اليوت وهو يقدم « مأساة العلاج » وصرح السياب بأنه اقتبس من أديث سيتويل، وترجم البياتي لناظم حكمت ، وتفحص نتاج ايلوار وأراجون ونيرودا وماياكوفسكي . كما ترجم كاظم جواد للوركا ، وأهديت لهذا الشاعر الأسباني قصائد لا تحصى اعترافاً بفضل اقتدائه .

وهكذا اذن نرانا - ونحن نتصفح شعرنا اليوم - أمام حركة اتصالات بالآداب الأخرى ، وشهادة الشعراء على أنفسهم تؤكدونها . ولقد كان من الممكن أن تنطوي المحصلة على كبير غناء . ولا سيما أن شعراء الخمسينات الذين بدأوا بالغناء لارضهم وقراهم ومشكلات العمل في الأرض الصغيرة - وتلك ملامح حضارية متخلفة - علقوا مضامين أكبر من طاقاتهم باستثناءات محدودة فدل صنيعهم على ضرب خطير من التمزق ، ووشى بمركب نقص كان ينبغي أن لا يصاب به أغلب الشعراء .

ولكي أبين ما أعنيه أرجو أن أذكر هنا أن شعرنا اليوم يعمل جادا على تطبيق مبدأ التحديث أو الحداثة . وهذا المبدأ يتطلب تغييرا شاملا للرؤية الشعرية الكلاسيكية . فإذا كان أراجون واليوت وماياكوفسكي ومن لف لفهم يقدمون لشعرائنا الأنواع المختلفة من التطورات الفكرية والفنية ، فإن واجب شعرائنا أن يعترفوا بشيئين :

الاول ان حياتهم الاجتماعية في اطارها القومي تختلف كل الاختلاف عن الحياة التي يحياها من ذكرنا من شعراء أوروبا وأمريكا .

والثاني ان الشعر كموقف من الحضارة ينبغي أن يختلف عطاؤنا هنا عن عطائه في البلاد غير العربية .. أعني ان المفهوم الحضاري الأوروبي أو الأمريكي يشكل رؤية الشاعر الإنجليزي أو الأسباني بطريقة تختلف عن نظرة العربي إلى الكون والإنسان والمجتمع ، وهذا الاختلاف يفضي إلى اختلاف في كل شيء .. في الانفعال ، وفي اتخاذ الموقف - وهو احتجاج من غير شك - وفي الافضاء ، بل حتى في تشكيل الرموز واستغلال الاساطير والتاريخ .

هناك حضارة تشيخ بعد عمر قصير من الشباب ، وهنا حضارة لم تتجاوز بعد طور اليقظة ، ومن المؤكد ان مشكلات الحضارة الشائخة ليست هي مشكلات الحضارة النامية ، وان اجتماعنا على شيء أو على أشياء عامة . واننا نتذكر اليوم سارتر وهو يزور مصر ، فلما هبط إسرائيل حكم على العرب الحكم الذي لم ينصفهم . وهو لم يخطيء ، لانه لم يفهمنا ، وكان أكثر

تعاطفا مع اسرائيل لانه فهمها .. فهم حضارتها باعتبارها بعض حضارته !
ومع ذلك هل يمكن ان نعيش الملل . ونجرب الانتحار ، ونمارس اللذة ،
ونتشدد بالليبرالية . وندع قذائينا في قم الذئاب ، وننسى سيناء والجولان
وكل شيء عن القدس ونابلس ودير ياسين .

قد نخاف ، وهم يخافون ..
وقد نحب ، وهم يحبون ..

ولكن من المؤكد أن خوفهم وحبهم يمضيان جنبا الى جنب مع رؤيتهم
الحضارية ومع سلوكهم الاجتماعي ومع موسيقاهم وفنونهم التشكيلية ،
ومن ثم يمكن ان يفيد سارتر من اراجون ومايكوفسكي بلا حد ، ويمكن ان
يجد ستيفن سبندر - وقد كان صاحب رؤية ماركسية - من بابلو نيرودا
بعض حاجته . لا في المضمون الكوني والحس الدرامي فحسب وانما ايضا
في الصور وربما في الاوزان ايضا .

غير انني ازعم أن شعراء اوربا وامريكا لم يميلوا قط الى الاقتباس
المباشر .. اعني لم يصبحوا صورا طبق الاصل لبعضهم ، وانما ظلوا برغم
التوحد الحضاري وبرغم تقارب الثقافات مع وجود ثنائية أيديولوجية - اقول
ظلوا يرفضون النقل السطحي ، ومن ثم صار كل واحد منهم امتدادا اكثر
ازدهارا من الاصول التي تفرع عليها .

اننا قد نجد شاعرا مثل ايفتوشنكو يمضي عنفوانه في عنفوان الالزام
الماركسي ، ولكنه يتحول بانسانية رفيعة كي يخاطب البورجوازيين والاقطاعيين
بأجمل نغم غربي ، ولا يلقي وراءه ما تعلمه من قيم اجتماعية أغنت إمكاناته
الابداعية بكل تأكيد .

ومثل ذلك يقال عن اراجون .. يبدأ سيرياليا ، وعندما يرى نفسه
قطبا من أقطاب الفكر الماركسي يرفض التحدث ، وان يظل على ولعه بالغناء
الحزين والقيم الشكلية الاخاذة .

والاثنان .. ايفتوشنكو وارجون نتاج قرن ، ويعيشان في قارة واحدة،
وكان بين بلديهما - قبل ثورة اكتوبر العظيمة - علاقات ثقافية لا تحصى ،
ومع ذلك كل منهما يعيش تجاربه ، ليس الى درجة التفوق المفضي الى
الانسحاب ، ولكن بالقدر الذي يجعل تعبيره عن المعاناة يسير في خط مواز
وقريب ، ولم يحدث قط ان هذا الخط ابتعد عن الخط الآخر، كذلك لم
يحدث أن الخطين تقاطعا .

فهل فطن شعراؤنا - وبخاصة جيل ما بعد الستينات - الى ذلك ؟

أتراهم أدركوا - واعين أو غير واعين - أنهم يضربون في أرض غير الأرض ، وأن رؤيتهم ينبغي أن تكون معاناة لواقعهم لا واقع غيرهم في أوروبا؟ أنا أعترف بأن بعضهم سافر ، وأغلبهم قرأ وتعمق مشكلات القرن العشرين على الصعيد العالمي . ولكنني أعترف أيضا أنهم أبناء ماضيهم وتراثهم ، فضلا عن أنهم أبناء عصرهم . وليس من شك في أن الاختلاف بين رؤية الماضي ورؤية الحاضر - وفيها ما فيها من العطاء الاجنبي - أكبر من أن يهمل عند التقويم من حيث أنه اختلاف حضاري أساسا ، ولكن الاحساس بضرورة الالتقاء بالوجدان الجماهيري - وهو لا شك في حالة توفز وثورة - أول شرائط الصدق في التقويم .

الحضارة الأوروبية تنعكس على شعر ايفتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على ايلوار ، وهذه الحضارة نفسها تنعكس على الاثنين بمقدار ما انعكست على وليم باتلرييتس وازرا باوند ووالث ويتمان وتوماس اليوت . وغاية ما هنالك أن ثمة وجهات نظر تفرق هذا عن ذاك ، ويظل للمناخ الواحد أثره في التوحيد ، ويبلغ هذا التوحيد مداه إذا عرفنا أن الجميع يفترسون من منابع ثقافية واحدة هي الهلينية .

وأما الشاعر العربي الحديث فلا يربطه بالشعراء الاجانب الا الجانب الانساني العام ، والبعد ما وسعه عن السلبيات والرجعيات . مع القدرة على الاندماج في الجماهير . . واحسب ان ارتباطه في هذه الحال يكون اقوى اذا تم مع تراثه ، وعملية مخاصرة الجماهير لهذا التراث - وتتم عادة في المعاناة نفسها - تجعله يفتح بسهولة على البعد الانساني المطلوب . واذن ينبغي بادىء ذي بدء أن يعترف ببعد الشقة بينه وبين الغربيين ، واكبر الظن أنه لو فكر في التقدم التكنولوجي الذي بلغ بحضارة أوروبا الأوج سريعا ، وقاس به ما يعاني في سبيل تحقيق أسباب كفافه - وذلك في الوقت الذي يستورد فيه محصلاته الفنية والأدبية - لو فعل ذلك لادرك على التو أنه يعيش فصاما يمزقه ويوشك أن يفضي به الى الجنون .

على أنني لا أريد أن أثبط الهمم فأطالب بإغلاق النوافذ والابواب - وفي هذه الحال لا بد أن اتهم بالغباء - وإنما أريد أن تقف المؤثرات عند الحد الذي لا يسمح فيه بمجاوزة العقل ، أعني الحد الذي نحتفظ فيه بمقوماتنا وشخصيتنا وولائنا لماضيها ولوروثاتها القومية .

ولقد تبدو هذه المقالة سهلة ، والا فان المتابع للدراسات المقارنة يرى أنها تتضمن مجموعة المشكلات الأساسية التي توجه شعراء العصر ، وبالتالي

تفرض أن يكون هناك عرض تاريخي منذ وجد شيء اسمه التأثير الواقع على أجيال الشعر العربي الحديث من الغرب .

ولكم نحتاج الى المؤرخ الفنان الذي يقدم قصائد العصر منذ أنشئت الرابطة القلمية وجماعة أبولو ومدرسة الديوان . . لكم نريد جهده في تحليل قصائد شوقي ومطران وجبران والزهاوي وميخائيل نعيمة والمعلوف والاخلط الصغير وعمر ابو ريشة ! نريد أن يشرح « أقاعي الفردوس » و « الجداول » و « الشاعر المحتضر » مثلما يشرح « المومس العمياء » و « وبيادر الجوع » و « أغاني مهيار الدمشقي » فتعرف البداية وارهاسات الوافد علينا من بليك وبيتس وباوند واليوت ، ثم نتعرف طبيعة بناء العصر الشعري ونزن الحسن المأساوي الذي كبل به شعراؤنا انفسهم وهم يجترونها رموز الاساطير اليونانية والهندية .

لقد كانت البداية عند هذه المدارس التي ذكرناها . . في المهجر حيث يصل التعبير الى المستوى التجريدي دون أن يفكر أغلب الشعراء في تصوير ما تراه العين وتضع الاحاسيس بمقاييس الفن السائدة ، وفي أبولو حيث النغم الرومانسي الذي ينضج مجالات الرؤيا . وفي الديوان حيث يبلغ التذرع أقصاه بكوليردج ووردزورث وبايرون وشيلي . . في هذه البيئات الشعرية كان البدء ، وكان أن مادت معاقل الكلاسيكية وتعرض التراث لاكثر من هزة .

ودعمت الحركة الجديدة دراسات العقاد والمازني ونعيمة ورمزي عن الشعر ، مستعين بكتابات رومانسيي أوروبا وواقعهم . وكان من الممكن أن يسفر هذا كله عن نتائج باهرة ، بل أجدت حركة الاتصال فعلا ، ولاسيما في خلق نماذج شعرية لم يعرفها العرب الا في حدود . الا ان المحصلة كانت كلها دون المرتجى . ونستشهد هنا - كبداية لرصد عمليات التأثير والتأثر - بشعر واحد من رواد الحركة الجديدة .

انه مطران . . وقد ساعدته ثقافته المعقدة على الاتصال بأداب الانجليز والفرنسيين ، وقام هو بترجمة ثمانية أعمال درامية لشيكسبير نشر منها أربعة ، وعكف على نتاج كورني وراسين وموسيه ولامارتين وفيكتور هيجو . . .

وتكشف الدراسات المقارنة عن أنه كان يستعير كثيرا من شكسبير الذي قدر أنه « الشاعر الذي افتنن فيكتور هيجو بقراءة شعره » ، ولقد قيل انه استقطع شكسبير جل صورته ومنها على سبيل المثال The wood began to move فقالوا دون أن يحسبوا حساب صورة الاشجار التي تحركت في حكاية زرقاء اليمامة المشهورة انه اعتمد عليه في قوله :

كانوا وقد ركبوا للحرب أبهج ما ترى العيون غياضا فوق افراس

على أن اتصالاته الفرنسية كانت أوسع .. فقد ترجم السيد **Le Cid** لكورني ، كما ترجم له سينا **Cinna** ولراسين ترجم برينيس **Berenice** ولم ينشر الترجمة ، ولفيكتور هيجو ترجم هرثاني **Hernani** . ومن الطبيعي أن تسفر هذه الترجمات عن عمليات تأثر مؤكدة ، سواء كان هذا التأثير في الأساليب أو في الطابع أو في طريقة تناول . ويصبح الامر - في هذه الحال - مباحا ومقبولا ، وبخاصة اذا كان التأثير عكسيا . ولكن الذي حدث ان مطران اكتفى بأن قلد أو اقتبس ، ومن يقرأ هرثاني - على سبيل المثال - ويقيس بها بعض شعره يلاحظ ذلك .

كما يلاحظ في اتصالاته بالفريد دي موسيه ، حيث نراه يقتبس من ديوانه الاول **Premiere poesies** ويفرف من « اعترافات فتى العصر » ويتمنى مثل الشاعر الفرنسي ان يفر من وطأة الاسى الى الموت فيقول :

ليت الرزيلة فيك أودت بي
فنجوت من ألمي ومن كربتي
وفزعت من نفسي الى ربي

وكما يقول موسيه « اي قبر هو القلب » يقول مطران :

روح تضيء على ضريح - ح في صميم القلب قام

وأكثر من هذا انه قرأ للامارتين رحلته الشرقية **Voivage en orient** ولما كان قد وصف لبنان فان مطران نظم مطولته « قلعة بعلبك » التي وردت في ديوانه (٩٧:١) يحتذي الاوصاف التي ابدعها لامارتين ، ويذكرني ذلك بوصف فني **Vigny** لموت الذئب في قصيدته **Mort du loup** فقد اعتمده تاركا القصائد العربية التي صدر عنها أمثال المتنبي في المجال نفسه . وخرج بأرجوزته الهزيلة :

وذاك ان ذيبا مستضخما مهيبا
وخلفه هضاب شوامخ صعب

وذلك عندما هاجم احد الذئاب بعض قرى الشام ، وتصدى له جريء شجاع تمكن من أن يضربه ...

ثم سجاثم التوى وسار شوطا وهوى

معذرة .. فقد تعمدت ان اطيل لابين أسلوب التأثير هنا ، وهو في رأيي أسلوب سطحي وساذج ، ولا يمكن ان يكون فعالا في عمليات الاثراء والتشكيل والبناء ، ومن ثم لم يكتب له النجاح الكامل .

ولعلنا اذا تركناه الى المازني، فلن نظفر بأحسن مما ظفرنا به عند مطران .
وقد أعرب عبد الرحمن شكري عن استيائه لصنيعهما ، لانهما - في رأيه -
كانا ينهبان الشعراء الانجليز ، ولا سيما شعراء البحيرة . وفي بعض مقدمات
دواوينه قال بالحرف الواحد : « وقد لفتني أديب الى قصيدة المازني التي
عنوانها (الشاعر المحتضر) الياثية التي نشرت في عكاظ ، واتضح لنا انها
مأخوذة من قصيدة ادوني للشاعر شيلي الانجليزي . كما لفتني أديب آخر
الى قصيدة المازني التي عنوانها (قبر الشاعر) وهي منقولة عن هيني الشاعر
الالمانى . ولفتنى آخر الى قصيدة المازني (فتى في سباق الموت) وهي للشاعر
هود الانجليزي . ولفتنى ايضا أديب الى قصيدة المازني التي عنوانها (الوردة
الرسول) وهي للشاعر ويلز الانجليزي . واشياء أخرى ليس هذا مكان
اظهارها . »

ولم يكن هناك بطبيعة الحال من يلفته سوى نفسه هو ، لانه كان - دون
غيره - قارئاً للاداب الاوروبية من طراز فريد !

والعقاد بدوره تعرض لعملية كشف قام بها رمزي مفتاح ، وذلك تسمية
حدد هذا في كتابه « رسائل النقد » طريقة جبار الادب - وتلك تسمية
للعقاد - في الانتفاع بأدب الغربيين فقال « وضع فكتور هيجو كتاباً عن
شيكسبير سطا عليه العقاد بجملته ، فأخذ منه اكثر قصيدته ، وخانه حذره
فأشار الى هذا الكتاب في مقدمة ديوانه » . واضاف رمزي مفتاح انه لم
يشر الى أن كتاب هيجو مترجم الى الانجليزية ، ثم ذكر ان معنى قصيدة
العقاد موجود في مقال امرسون عن شكسبير *Representative men* ولم يغير
العقاد من المعنى الا لضرورة الشعر والقافية .

ومثل هذا كثير من العبث ان نطيل الوقوف عنده ، وهو يدخل فيما
يسمى بالعبودية الادبية . ولقد يخفف المقارنون عن الشعراء من ثقل تلك
العبودية ، فيزعمون انها ضرب من التأثيرات البسيطة . ذاكرين ان من قبيلها
محاكاة الاوروبيين للاداب اليونانية والرومانية القديمة ، كما ان من قبيلها
محاكاة الاداب العربية بعد ترجمتها الى العبرية تارة واللاتينية تارة اخرى .

هذه التأثيرات البسيطة تقابلها تأثيرات اخرى معقدة يمكن ادراج ما
يصنعه بعض شعرائنا اليوم تحتها ، ولا سيما اذا قام عنصر الثنائية في اطار
علاقة تاريخية محددة ، حتى ولو كان أساس هذه العلاقة كتاباً مترجماً او
نادياً أدبياً ذا اتجاه أدبي يتبناه الشاعر المتأثر .

وانا لا املك الآن ان ازمع ان هؤلاء الشعراء ومنهم ادونيس والبياتي وعبد

الصبور ويوسف الخال و خليل حاوي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وكاظم جواد واحمد حجازي - فهموا قضية الحديث في شعرنا - وعرضوا لها بالوصف والتحديد - ولعلمهم ادركوا قيمة مستوانا الحضاري من حيث الكيف والكم ، وتخوفوا شيئا من استيراد اساليب الفن المحدثه ، كما تمهلوا امام اتجاهات الفكر الجامحة اذا وقفوا عندها وقوف الآخذ بلا تمييز ، او وقوف من ينسى ان له موقفا سياسيا او اجتماعيا معينا .

والدهش ان صنيعهم قدم له بتحذيرات جاءت من قبل اعمال نظرية وتطبيقية جديدة ، فكأنما شاء لهم القدر الا يقعوا في تجارب ابولو والرابطة والديوان . ومن بواكير هذه التحذيرات ديوان « بلوتلاند » للويس عوض الذي يعتبر في رأيي - برغم غثاثة اقلبه - دعوة الى فهم حقيقة المعركة التي يخوضها الانسان العربي في مجال الحضارة والتاريخ ، كما يعتبر تجربة عملية للتحرر من النظام الخليلي في العروض ، وان كنت ارفض كل ما جاء فيه عن التراث ولغته .

ولحسن الحظ أيضا وجد نقاد كبار تبنا قضيتهم ، واذكر من هؤلاء النوبي والعالم والقط والعتاني ، كذلك وجدت المجلات التي تفهمت حقيقة الدور الحضاري للقصيدة الجديدة ، واحتضنت قصيدة النثر حتى لقد بدا ان التعبير الشعري الحديث وجد الارض التي يزدهر فيها ، ومن ثم كانت تجارب كل من السياب ونازك وعبد الصبور وحاوي تمضي في ثقة الى حيث تصبح التفعيلة الواحدة والاقصوصة والاسطورة والانسياب او الترسل اهم دعائم الشعر العربي الذي يفترق من كنوز الشعر العالمي .

ومع ذلك فقد تفاوت عمل هؤلاء الشعراء ، او فلنقل ان اعمالهم توزعت بين الامتثال الكامل للنص الاجنبي - فثمة عبودية ظاهرة - وبين التأثيرات المعقدة التي اشرنا اليها .

ولا استطيع ان اصنف الشعراء داخل هذين الضربين من التأثير لان لكل شاعر منهما خطأ ، وان كنت ازمع ان بعض الشعراء وقف - للأسف الشديد - عند حد الاقتباس ، فلم يتعد التأثير فيه دور المترجمات الانكليزية والفرنسية في شعر مطران ! .

ولعل السياب من الشعراء القلائل الذين جمعوا بين الضربين . فهو يستمد ليلي V. lyly في قصيدته كيوبيد Cubid and campaspe ليقول الى المنتظرة في « أهواء » :

وبالحب والغادة المستبد صباها به يلعبان السورق

وكيف استكان الاله الصغير فألقى سهام الهوى والخنق
رهبان رمى فيه غمازتيه وورد الخدود ونور الحدق
لك الله كيف اقتحمت القرون ولم يخب في وجنتيك الالق

وفي ديوان أساطير يكيل بالاقداح ساعاته داخل قصيدته « ملاك »
آخذا الفكرة كلها من قول اليوت

I Love measwed out my life with coffee spoons

وعندما ينشد :

والآن تقرر في المدين ساعة البرج الوحيد

يكون قد عشر على قول موسيه « دعي ساعة البرج في القصر تعد الليالي
المملة » ، واذا ينشد :

أبوك رائد المحيط نام في القرار
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وحظك الدموع والمحار

يكون أمامه قول شكسبير على ما ورد في العاصفة :

أبوك ينام في أعماق البحر
وقد أصبحت لؤلؤتين عيناه
واسمع هذا الناقوس ينعيه

وكثيرا ما كان يشير في حواشي ديوانه الى انه يقلد نموذجا للسيدة
اديث سيتويل ، بل اعتاد ان يبين الاصل بنفسه ويشرح كيف صوره . بينما
يضل الطريق الى ما وراء بعض الرموز ، فينقلها في كلمة او كلمتين ، وتبدو
من ثم أوهى من أن تتسق في البناء الفني للقصيدة . بل ربما نضحت بعجزه
أو افتعاله ، وربما وشت بجفاف روحه واضطراب وجدانه بخاصة عندما
يقسرها على ان تلقي الاضواء على ازماته النفسية المتشابكة .

ونحن لا ندري هل ذلك من تعارض تأثيرات سيتويل وبو واودن وكيثس ،
او لقصور محصلاته في اللغة الانجليزية . ولقد تتفاقم المشكلة عنده اذا عمد
الى تكديس الرموز الاسطورية الغربية في شعره - دون ان يمهدها أو يهييء

المجال المناسب - فتستحيل القصيدة بين يديه الى مجموعة من المقابلات التي تحتاج الى ذهن رياضي كي يرتبها ويردها الى صورها الاصلية حتى تفهم .

على ان ذلك يقابله التأثر السليم الذي يخلق منه الشاعر الحق ، وانشودة المطر وام البروم ومرثية الآلهة وجيكورياته - برغم اضطراب رموزه بين سيزيف وبرومثيوس - آية ذلك ، والنموذج التالي قد لا يدل على لوركا الا اذا تأملناه بعض الوقت :

نافورة من ظلال من أزاهير

ومن عصافير

جيكور .. جيكور يا حقلا من النور

يا جدولا من فراشات نظاردها

في الليل .. في عالم الاحلام والقمر

ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف يا باب الاساطير !

واما البياتي فقد مر بذلك من مرحلة المحاكاة الى مرحلة التوليد ، فاذا شعره الساخر الموجه والساخط نموذج للتمثيل الواعي لكل ثقافات العصر . وسواء غرب في شعره أو شرق - وهو أحسن كتابة للشعر في الغربية - فانه يحتفظ بنكهة بيائية تضعه اليوم على ما أظن بين أكبر شعراء العربية . ويكفيه انه جعل من المجازات التقليدية انواعا من الصور عرف بها اليماجيون، وتلاشت في قصائده المؤثرات بحيث ابعدت عنه أشباح اليوت وباوند وايلوار، واستبدل بالاساطير اليونانية ، رموزا فارسية وبابلية ، مبتعدا - جهده - عن شحن شعره بالاسماء والمواقف المعقدة التي ثقل بها شعر السياب .

ولقد يتحرك بنغمات رمزية او سيريالية الى أسى صوفي غامض فيشابه من هنا أدونيس وهو يبحث عن النور والحقيقة الا انه حتى في أعقد المواقف يبين عن موقف احتجاجي مؤكد .

ان البياتي - وقد عرف طريقه منذ نشر « كلمات لا تموت » واهتدى الى عائشة وسافر مع الغزالة ، وفي مخيلته ، رؤى حالة لقرية لوركاوية الصور - يستبدل بالعطاء الاجنبي تراثا اسلاميا تلفعه غيبيات ساحرة . وكأدونيس ايضا ينظر الى أعمال عمالقة الشعر في أوروبا وأمريكا ، ويروح يعتصر الرموز الشرقية على عبق البخور وكراهية الخليفة متجاوزا حد الوقوف

على القضايا الصغيرة . وكحجازي و خليل الخوري وسعدي يوسف والسياب يبدأ بالبكاء على الطفولة التي تطحنها الحرب ، ولعله تطلع الى واحد كآراجون أو نيرودا أو ماياكوفسكي ، ثم خلص الى نفسه ليعانق الانسانية حيث تبعت عنده ألوان لوركا ويتخلى عن ايماجية اليوت ، فيتوغل بحرية في العالم بعد أن تفنن في توغله داخل نفسه .

واما ما يهتم به من غرابة في الصور الى افراط في التداعي وافراط في التشويه - محققا سخريته - حتى لتبعثر عنده الصور ولا سيما في ديوانه الاخير ، فمرجعه في رأي الى أنه يشعر في بعض الاحيان بضعف عام أمام من يقرأ لهم ، وقد لاحظ ذلك جليل كمال الدين فقال « البياتي معجب بماياكوفسكي الى حد الاهتداء والاقتداء ، فهو ثائر ثورة ماياكوفسكية على النقاد اللؤماء ، وهو مثله يشرب الخمر او ينفض تراب سجائره في جماجم الاعداء » .

ان خلاصة ما يمكن أن أقوله أن البياتي من أحسن الشعراء الذين أحسنوا الانتفاع بثقافة الغرب وفنه .



ثم ماذا بعد ذلك ؟

لا شيء الا مثال أخير أستشهد به على عملية التأثير الواعي الذي يحفظ لنا شخصيتنا ويشجب التقليد غير الواعي لمنجزات أوروبا وأمريكا ، فهل أختار نازك الملائكة أو خليل الخوري أو صلاح عبد الصبور أو خليل حاوي ؟ وهل اختياري لواحد من هؤلاء يعني الحكم الاخير في قضية التأثير والتأثر ؟ وماذا عن دحبور وفواز عيد و خالد أبو خالد وممدوح عدوان وبدر توفيق ؟

ان الجميع بعد أن تفتحت عيونهم على ثقافة الغرب وفلسفته تحولوا اليه يعبون منه عبا . فمنهم من وجد نفسه كالبياتي وأصبح نمطا لا يكاد أحد يعرف مواطن التقائه مع الغربيين - وأكثر ما يظهر ذلك في شعراء الخمسينيات - ومنهم من تحول الى تراثه بعد أن عرف طريقة الصياغة الناجحة وجعل لنفسه مذاقا او معاناة ترفض لشعره السقوط ، وأخص بالذكر هنا خالد أبو خالد صاحب « اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة » و « أغنية حب عربية » .

على أن جيل خالد لم يقرأ بعد ، وحتى تتم قراءته أقف عند واحد من الذين سبقوه . دون أن اسقط من اعتياري أن الجميع بدأ بداية الاقتداء والاهتداء ، كما يقول جليل كمال الدين ، ولقد تحدث النقاد عن اعجاب نازك بادجار الان بو ، وأشاروا الى اقتدائها بكيتس ولاسيما في قصيدتها « لحن

النسيان » التي نشرتها في ديوانها « قرارة الموجة » ووقفوا طويلا عند تأثيرها باليوت باعتباره نهاية مرحلة عندها . أو طالعتة بعد ان اكتسبت خبرة واشتد عودها . ومن ثم تأثرته بذكاء حتى لكأنها لا تصدر الا عن تصوراتها الداخلية، ولا يتبين أحد الا بعد طول ملاحظة انها تتعقبه ، والا فمن يصدق أنها كانت تنظر اليه في « الارض الخراب » وهي تقول :

نحن الذين لهم عروق من قصيب
بيضاء أو خضراء.. نحن بلا شعور !

ومن الطريف ان صلاح عبد الصبور بدأ به ، فجاءت بدايته مبعثرة ، ويقول ليثير الضحك في المعنى نفسه :

انني خاو ومملوء بقشش وغبار

ثم يعجب بأغنية حب لالفريد بر وفرون فيسلبها بعض الصور اذكر منها الموقف الذي ورد فيه اسم هاملت ، فيقول :

جارتني لست أميرا

لا ولست المضحك المراح في قلب الامير

واكثر من ذلك سداجة لعبة الشطرنج عنده وشربه الشاي في الطريق ، غير أنه يعدو حتى يسبق نازك ، أو تتوقف نازك فيجاوزها باقتدار . ويقف شامخا بمأساة الحلاج وقد استعان في الابتعاد بها عن اليوت بشيئين لعل أحدا لم يلتفت اليهما حتى الآن : الاول حكاية سالومي المعروفة ، والثاني مشهد النبي يوسف في سجن فرعون .

وفي رأيي مع كل ذلك أن أجمل ما انتفع به في حياته وأعانه على ابداع عمل درامي ناجح هو فقرة قرأها في الصفحة السابعة والتسعين من ترجمة عربية لكتاب سارتر « الكلمات » : وهذه الفقرة تبدأ هكذا « ولما كنت مسافرا متسللا فقد نمت على المقعد ، وهزني المفتش وهو يقول : تذكرتك ! وكان لا بد ان اعترف بانني لا احمل تذكرة ، ولا نقودا لادفع حالا ثمن الرحلة ، وبدأت اترافع على أساس الاعتراف بالجريمة ... »

و ... اظن اني وصلت الى « مسافر ليل » والى انه كعمل درامي أبعد من ان يظن أحد انه يقوم على قراءة لبعض اعمال سارتر !

ومثل صلاح في تمثل آثار الغربيين لتلائم موقفنا الحضاري خليل حاوي صاحب « نهر الرماد » التي أشاد بها أسعد رزوق و « بيادر الجوع » التي هاجمها جبرا ابراهيم جبرا أو هاجم بياناتها وتعليق الشاعر عليها .

ان خليل حاوي - على أي حال - نموذج ناجح في التعامل مع كل
المؤثرات الأجنبية ، وهو يدخل عالمه الشعري المضرب بعد هتافات خطابية
لرموز غريبة وجد لها المثل في تراث قومه .

أنت يا تموز يا شمس الحصيد
نحنا ...

نح عروق الأرض من عقم مبيد

ولقد تجنح به لفته المتينة الى شيء من النثرية ، وهنا تتعري الصورة
وتفقد كل أشراف الفن

ربما عادت الى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب

ويعن له أن يشرح ، فيقول :

واله بعضه بعل خصيب

بعضه جبار فحم ونار ...

غير أنه محصلة لبقة من شيلي وكيثس وبيتس واليوت . كما أنه وجه
شاعري لسارتر وفوكنر وكافكا ونيثشه ، ويستطيع في كل الأحوال ان يمثل
حضارة الانسان العربي الممزق ، ويهرب مثله وراء الرموز والتفويضات ،
متصنعا عمليات البحث عن الحقيقة وسبل الخلاص .

وكسائر الشعراء الانسانيين يثور على الزيف - وبخاصة اذا اقترن
بالمدينة التي تأكل ابناءها ويتعمق المأساة الوجودية ، واذا يرى انه يخفق في
السير في دروب الخلاص يهوي الى بحار السأم . وفي « بيدر الجوع » يقع
بين برائن الحزن ، او يقف على شفا حفرة من اليأس . ويبدو كما لو كان
يريد ان يعلن انه ليس كأدونيس وليس كالبياي ، لانه لا يفتأ يرتاد أرض
الاساطير والرموز باحثا عن الذات .

ولا بأس بكل ذلك ، واذا لا سبيل الى ان نقبل قول أسعد رزوق - بعد
ربطه باليوت - في معاني البعث . فان ما يشير به الى الخصب الكامن في
عروق الأرض وكذلك المعجزات ، لهو تنويع على نغم وقعه عدة شعراء ذات
يوم ثم فقدوا القدرة على التوقيع !

وهنا أراني انتهيت من الفكرة التي صدرت عنها ، وأنا أعلم أن غيري يخالفني فيها ، وقد يختصمني من أجلها ، وربما عنَّ له أن يرميني بالتقصير . ولئن كنت أرجو أن يقع ذلك - لأنه يفتح بابا في الحوار من أجل الشعر - فأكثر ما أرجوه ألا ينسى أحد شيئين : عامل الحضارة من حيث وجود انفصام بيننا وبين الغرب ، وعامل التراث من حيث أنه جزء لا يتجزأ من واقعنا الذي نعيش فيه .

الفصل الرابع

محاولة لفهم الفولكلور

(١)

هناك قصة قديمة بطلها مصاد بن مذعور .. كان قد خرج لحاجة له ، فألم في الطريق بجوار أربع طرqn له الحصى وأخبرنه عن حوادث تقع له ، وقد ظهر ان هؤلاء الجواري كن من الجنيات اللاتي يتنبأن بالغيب او كن من الكاهنات .

والقصة رواها ابو علي القالي (١) عن استاذة ابن دريد اللغوي الكبير ، والشاعر الذي لا يعرف بعضنا الى اليوم ان له ديوانا رصينا يضم مقصورته المشهورة ، وليس ما يعنينا الآن ان نكشف عن عبقرية ابن دريد ، ف وراء هذه العبقرية - ان كانت حقيقة - شعب كان يردد القصة وبأسلوب حرص هو على ان يحافظ على صورته وعلى تركيباته الاصلية .

وقد يكون الامر حتى هذه النقطة عاديا جدا .. رجل عالم أراد ان يسجل شيئا من أساطير قومه ونواديرهم دون تغيير ، وقد كان من اثر ذلك ان حفظت لنا صفحة من الصعب أن نجد لها بعد بنا العهد عن حياة القرن الثالث الهجري . الا أن الغريب هو أن نجد شيئا ما لهذه الصفحة نفسها عند الانجليز ، وبالذات في حوليات سكوتلندا التي كتبها هولنزهايد في القرن السادس عشر الميلادي ، ونسج شنيكسبير منها موقفها في « ماكبث » وقد أعانه ان هولنزهايد مزج في هذه الحوليات الاسطورة بالتاريخ ، ومن ثم ظهر النسيج عند شنيكسبير على النحو التالي :

(١) راجع الامالي ١ : ١٤٢ (ط . دار الكتب سنة ١٩٢٦)

بعد انتهاء المعركة التي قادها ماكبث باسم ابن عمه « دنكان » ملك النرويج قفل راجعا في صحبة صديقه « بانكو » وفي طريق قفر تصدى له ثلاث ساحرات يخبرنه بأنه سيكون ملكا على سكوتلندا ، كما يتنبأ لبانكو بأنه « سوف ينجب الملوك » فقط (١) ورد في المنظر الثالث من الفصل الاول.

والنبوءة على هذا النحو تشبه نبوءة الجنيات لابن مذعور ، وفي تقارب تفصيلاتهما - ككثير غيرهما - مبرر لان نقول ان الفن الانساني ان لم يكن صدر عن أصول انسانية واحدة ، فهو يتوارث عن اقدم الشعوب حضارة ، كالمصريين مثلا أو الهنود !

وأرجو ألا يقلل احد من مقدار ذلك التشابه ولا ان يهون من ابعاده ثم أرجو ألا يجعله مجرد مثل ليس له نظير ، فالدراسة الجدية تكشف عن كثير من وجوه التلاقي بيننا وبين غيرنا من الاوروبيين ، وهو تلاق لا نقيم اساس وجوده على واحد منهم مثل « جوانفيل » الذي أرخ لحملة لويسر على مصر ، ولا على فيلهردوين الذي جمع كثيرا عن معميات العرب ، ولا على غيرهما ممن اشتغلوا بألف ليلة وليلة كانطوان جالان .

أجل لا نقيم الاساس على هؤلاء فقط ، فان الجذور أبعد غورا من تاريخهم ولو نظرنا الى التاريخ نظرة العرب الاولين - على ما فيها من قصور - لتبيننا على الفور الوشائج القوية التي تربط بين المجتمعات الانسانية في شتى صورها وفي مختلف بيئاتها . وأظن انه يجب ان نذكر أسطورة الاخوة بين يونان وقحطان التي يرويها واحد كالمسعودي المؤرخ العربي وكيف ان يونان قد انفصل عن أخيه فخرج من اليمن حتى نزل بأثينا واستقر هناك .

ويضيف المسعودي ان ابا الرومان هو روم بن سماحلي بن هربان بن عقلا بن العيص بن اسحاق بن ابراهيم الخليل ، والعيص هو عيصو اخو يعقوب ، ومن اولاده العمالقة وعرب البادية بالشام (٢).

ثم الهنود واهل الصين ، وهكذا ..

غير اني لا احب ان اجبر احدا على ان يسلم بتخريج المسعودي ومن لف لفه ، ففيه من غير شك شيء كبير من التلفيق، وفيه شيء أكبر من السذاجة. غير انه يضع امامنا فكرة « الترابط » التي دفعت هذا المؤرخ القديم الى ان يكتل العناصر الجنسية ، حتى اذا صدرت عن اهداف وآراء موحدة لا نحار

(١) راجع

The Tragedy of Macbeth, P. 28. (The Penguin Shakespeare, London 1962).

(٢) مروج الذهب ١ : ١٧٨ ، ١٩١ (ط . البهية المصرية سنة ١٩٤٦)

في تفسيرها وتأويلها ، ومن ثم يصبح الفولكلور (١) وسيلة لربط الشعوب لا وسيلة لتفريقها .

والفولكلور في هذا الضوء فن له خطورته ، وهو في المستوى نفسه الذي يرتفع اليه الانثروبولوجيا او الاثنولوجيا . وربما كان أقرب الى الادراك بما ينطوي عليه من نواذر واساطير وحكم وامثال ، وكلها تروى بالبساطة التي يحفظها الفكر ، فتحدد دروبه وتوضح مسالكه .

(٢)

ولنأخذ المثل الثاني . . .

الاوربا التي لحنها فاجنر والتي تقوم على حكاية لوهنجرين هي في حقيقتها وفي خطوطها العامة قصة كانت تروى في قرانا طوال القرن الماضي .

لقد أثبت ذلك عمر الباجوري في أحد كتبه النادرة ، وأنساه تحمسه للاثبات ان هناك تفاعلا دائما بين فنونا وفنون غيرنا من الشعوب . وأظنه لو كان في مجال العرض لموروثنا لراعتة أشياء أخرى وأشياء ، والا فماذا يقول عن أسطورة « عوج بن عنق » التي استغلها فولتير *Voltaire* في خرافة « ميكروميجاس » (٢) .

الاسطورة العربية تقول عن عوج انه كان عملاقا هائلا وهبط مع نديم له قزم من أحد الكواكب ، ومن عادة هذا العملاق انه كان اذا جاع مد يده - وطولها نحو أربعة عشر ميلا - وأمسك ببعض حيتان المحيط فشواها على الشمس وأكلها .

وأما ميكروميجاس فطوله أربعة وعشرون ألف قدم *Pas géométrique* وقد حوكم بتهمة الالحاد طوال قرنين من الزمان ، وقضي عليه بالنفي من كوكبه ، فانتقل الى كوكب ثان ثم الى ثالث ورابع وهكذا ، حتى يتعرف في زحل بقزم فيلسوف طوله ستة آلاف قدم ! ويرحلان معا كما رحل عوج مع

(١) الفولكلور في أبسط تعريفاته هو الثقافة او المعارف العامة التي تتوارثها الاجيال مشافهة جيلا بعد جيل ، ويجمع بين المأثورات الروحية والحكايات الشعبية وبهايا العقائد العتيقة وأنواع الرقص الشعائري والافاني التي منها « أبوح يا أبوح » و « أنا الغراب النوحى » ونحو ذلك ، ويلاحظ أن سلامة موسى كان أول من استعمل كلمة « فولكلور » في ثقافتنا العربية وكان ذلك في سنة ١٩٢٦ مع أنها استُخدمت في أوروبا قبل ذلك .

(٢) في سلسلة *Micromégas* وقد نشرت مع قصته *Zadig Classique Larousse*

بنحو قرنين على مايقول الدارسون ووضع لها أول مدلول فني سنة ١٨٤٦ .

قزمه ، وتكون ثمة أحداث لا تختلف عن أحداث عوج الا من حيث تقوم الفلسفة التي وشح بها الكاتب الفرنسي حوار بطلية .

وهنا نسأل : هل سلخ الكاتب الفرنسي قاصنا العربي حكايته أو عرفها الاول عن طريق أخرى ؟

وبمعنى آخر نسأل : هل تأثر الفرنسي الاسطورة العربية كما يحفظها الكتاب أم تأثرها كما يتداولها الشعب ؟

فان كانت الاولى فقد قراها مترجمة ، وان كانت الثانية فقد احاط بتراث العرب أو قل نمي اليه جانب من فولكلورهم . وفي هذه الحالة لا يصبح ضروريا أن يتسلق واحد ظهر غيره ، فيتأثر دانتى مثلاً أبا العلاء في رسالة الغفران ، والا علينا أن نقول - صدقا أو كذبا - أن أبا العلاء نفسه تأثر « فرجيل » الشاعر اللاتيني في طوافه مناطق الآخرة ، وفي ملحمة دانتى « الكوميديا الالهية » شيء من أبي العلاء وشيء آخر من فرجيل .

تخلص من ذلك الى حقيقة أخرى هامة ، وهي أن البحث في الفولكلور لا يعني مطلقا تقديم القديم لسبقه وتأخير الحديث لمتابعتة له ، ولكن يجب أن يعني أن الحديث وقع على ما وقع عليه القديم ، بمعنى أن مصدر الرجلين واحد ، وهو الاسطورة أو المثل أو النادرة !

(٣)

والفولكلور العربي في مجال الحكاية بدا من حيث بدأت « المقامة » والمقامة هنا ليست مقامة بديع الزمان ولا مقامة الحريري ، وانما هي جلسة العربي للسمر (١) . ومثلها كان عند المصريين القدماء وعند الفرس والبريان جميعا ، وهي تسبق كل المحاولات التي قام بها أصحاب الحوليات التاريخية عن النظم الانسانية .

وقد ازدهرت بدافع من رغبة أفراد الشعب في حفظ موروثهم ، ثم تطورت الى أن أصبحت معرضا لغويا لم يكن فيه ثمة سبيل الى اهمال ما ينطوي عليه من خزعبلات وترهات ورؤى وكهانة وسحر ، فلقد كانت الصلة

(١) وقد تعني من يكونون في الجلسة ، قال لبيد :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى باب الحصور قيام

وتطور مندلولها في الاسلام حتى أصبحت تدل على حديث الشخص في المجلس سواء أقام أم قعد ، وبهذا المدلول استخدمها بديع الزمان .

بالماضي أقوى من الصنعة اللغوية . وكانت طبائع الشعب كامنة في المرويات التي يضل فيها الشاطر حسن وأما الغولة وسيدنا الخضر وذو القرنين ويأجوج ومأجوج وعوج بن عنق .

وليس يمكن في أيامنا هذه أن نبدا حركة من حركات الاثراء الفني او دعوة من الدعوات القومية دون أن نرجع الى ما قبل مرحلة التاريخ العلمي . وهنا لا نجد مفرا من أن نقرر أن هذا لا شك يبعد كثيرا عن الدقة ولا ينظر الى الظاهرة الا من جانبها اللافت . وطبيعي أن يقدم التاريخ صمام الامان، فيصحح ما يريد أن يصحح ويترك الباقي لحسب الشعب وذوقه ومسدى استعداده للتخلي عن قديمه في سبيل الجديد .

وقد كانت النهضة في القرن الخامس عشر الميلادي كشفا جديدا لآداب اليونان أو الرومان - الى جانب آداب العرب ومن أسلم على ايديهم - فاهتم القوم بالفولكلور وهم يرجون أن يقفوا على حقيقة ما ساد قديما من « معرفة » واستطاع كثيرون منذ ذلك الحين أن يضعوا الى جانب موروث العرب ملاحم هوميروس وفرجيل والكتاب المقدس ، بحيث أصبحت هذه وثائق اشد أسرا من أي تاريخ محقق .

واذا أردنا أن نتبين خطورة دور هوميروس - على سبيل المثال - فلا بد أن نتعمق قول جلبرت مري في كتابه « نشأة الملحمة اليونانية » يقول في هذا الكتاب : وعلى الرغم من كون الالياذة والاوديسا قصصا فانهما مع ذلك تقدمان الشيء الكثير من عادات الاغريق وحكمهم وعبادتهم وتجاراتهم وزواجهم !

ونستطيع أن نقول مثل هذا بالنسبة للتوراة ، وبالنسبة لأريستوفان أو وهب بن منبه أو الثعلبي والنيسابوري صاحب « عرائس المجالس » فان الفولكلور يرتبط بالادب ارتباطه بالأسطورة والتاريخ .

على أننا نسأل : هل معنى وجود فولكلور لكل شعب انتفاء للتكتل القومي بصفة عامة ؟

ان اتفاقنا على انتماء كثير من الافكار الأسطورية الى منبع واحد يخفف من حدة هذا السؤال ، ومن ناحية أخرى نرانا نخطيء اذا لم نضع في اعتبارنا ظروف كل شعب . وفي ضوء هذه الحقيقة نقول اننا نحن العرب مثلا تعرضنا لتيار فكري واحد في بيئة تكاد تكون متشابهة جغرافيا ، وهذا بالذات كقيل بجمعنا على « وجدان » واحد . وفي تلك الحال نفهم لماذا تقبل ساكن بغداد ما قاله القاص المصري في « الف ليلة وليلة » وكيف قنع الحلبي بأفكار المغربي، وتساوى عندنا « علم الركة » بما يسمى في سوريا « دفتر النسوان » .

فكم تنير هذه الملحوظات ما غمض من واقعنا العربي :

ان هذا الفولكلور - على الرغم مما فيه من خصوصية - يقوم بالدور نفسه الذي تقوم به اللغة العربية . هذه اللغة تجمع العرب في أفكارهم على هوى وحدوي ، وفي سبيل الانقراض تلك اللهجات المحلية التي بدأت العربية تغزوها في الفاظها وعباراتها .

أجل في عاداتنا ما لا يمكن أن يذهب به الظن الى تفرقة ما ، وفي نتاجنا الأدبي من شعر وقصص ومسرحيات الكثير مما يرتبط بماضينا وما يتصل بواقعنا الوجداني . والامر بعد ذلك موكل بقدرة الدارس على فهم «عاميات» الاقاليم العربية ، حتى تؤدي اللغة « الموحدة » دورها في عمليات الالتقاء والتعارف .

ثم نصل الى النقطة الاخيرة من هذا الفصل وهي ان « تذويب » الفولكلور عملية تتم طبيعيا ما دام الهدف واضحا ، وهذا ما يقوم به الفن والادب بصفة خاصة .

وقديما بدأت عملية التذويب بحركة تطوير ذكية . فالقراجوز مثلا ينقله الاتراك اليينا عن اليونان ، ولكن بطله فاصولياديس لم يستطع ان يقضي على المزاج المصري قط ، وتحول هذا البطل الى « ابن بلد » بكل ما فيه من حيلة وذكاء وقدرة على النكتة والقفش (١).

وأقدم من هذا « قيس وليلى » تنقلت من بيئة الى بيئة ، وفي كل بيئة تطرقها تنحرف عن مجراها الاصيل . واذا نحن في آخر الامر لا ندري اهي عربية ام فارسية ام يونانية ام مصرية على نحو ما ظهرت في فيلم سينمائي لأحد مطربينا الكبار !

ونجابه في الواقع هنا بأعمال فنية مختلفة . مجنون ليلي عربي وينكر وجوده الاصمعي وغيره من المحققين القدامى ونحن نحكم بفارسيته لاكثر من سبب (٢)، ومجنون ليلي الفارسي لا يختلف عن المجنون العربي ، وروميو وجولييت عند شكسبير ثم ممنوع الحب التي تشبهها قصة الحي الغربي التي أخرجتها هوليوود معتمدة على الدراما الشكسبيرية .

كل قصة حب من هذه تحمل « عبقرية » كل اقليم . . تحمل ذاته

(١) يلاحظ أن كثيرين من أبناء العروبة ينحون الآن نحو ابن البلد المصري .

(٢) تفصيلات الحوادث كأن يجتمع قيس ليلي في سمر لم يكن من تقاليد العرب لا في الجاهلية ولا في عصر بني أمية ، وشخصية قيس الخنثى يرفضها الواقع البطولي للعرب ، وهكذا ...

وشخصيته وان يكن الموضوع واحدا ، ومعنى هذا ان الكاتب المصري - على سبيل المثال - رفض ان يقدم قصة الحب الخالدة في اطارها البدوي لانه لا يتلاءم مع طابعه المحلي . معناه انه طوع « الاثر » القديم لمزاجه ، وهذا ما نقصده من التدويب . وهو نفسه الذي يحمل معنى التقريب او التكتيل الذي ننشده ، ثم بعد ذلك ما سيظهر في صورة لقوية بعينها عندما يستقر الامر الشكل النهائي للغة المستقبل . . لغة العروبة الجديدة !

والمسألة اننا لا ندور في حلقة مغلقة لا ولانحن تناقض انفسنا . وانما نقدر أن الفولكلور بقدر ما يحمل من ذاتية ، يتضمن جوانب ضخمة من « جماعية » الشعب العربي كله ، وهذه الجوانب هي التي تغري الاديب او الفنان بالاقبال عليها لجمع المتشعب وتقريب البعيد وتقوية الاواصر .

الفصل الخامس

التشكيل الخرافي في شعرنا القديم

مدخل

يصلح هذا الفصل - على نحو ما - أن يكون من قبيل المعالجة للمجاز ، وربما نجد فيه إيماءات الى الرمز الشعري . لكن الواضح أن العناية فيه بالمضمون طغت على جماليات الشكل بالرغم من أنني أعلم أن « التصوّر الرمزي » أفضل صياغة لما يرمز اليه .

حقيقة أن جماليات الشعر قيمة في حد ذاتها - حتى في نظر الواقعيين طالما كانت مجتمعية تشفّ عن بناء ثقافي في عصر ما - إلا أن الميدان الذي تتحرك فيه لا تزال أرضا بكرًا لم يفض بكارتها أحد ، وعرض شعرها عرضًا قاصداً وقبيحا فافتقد كثيرا من أبعاده الموضوعية الأمر الذي قصرت به أبعاده الجمالية .

والدهش أن من بين باحثينا من شغلوا بالعلامة - وهي عادة تذكر مع الرمز وإن كانت وظيفتها سلوكية - ولكنهم لم يستغلوها في إعطاء البناء الحقيقي لحضارتنا العربية القديمة . فافتقدنا من ثم فهم أعراف ومجموعات كبيرة من السلوك ، واستغلق بالتالي معنى ما أبدعته الجاهلية من فن شعري عظيم .

وهذا نفسه ما دعاني الى طرق ذلك الميدان ، وعلى أساس معالجة المضمون في المحل الأول مقدرا كل ما قدمته التشكيلات الشعرية من قيم جمالية . لأن غايتي أن اكتشف ما وراء تلك التشكيلات من معنى سحري تظهر به الموضوعات والأشياء في شكلها الدرامي الحقيقي .

ولان للاسطورة صلة بالدين - ولم اقصد انا هذه الصلة قط - فقد آثرت تقصي المحتوى من منطلق الخرافة التي قد تكون أساسا للدين وقد تكون أساسا للاسطورة ، الا أنها هنا بمعنى يبتعد - كثيرا احيانا وقليل احيانا أخرى - عن المعنى الذي سيتضح عما قليل .

تقول لغتنا الادبية « خرافة » من خَرَفَ خرفا أي فسد عقله ، وتقول ان « الخرافة » هي الموضوعات من حديث الليل المستملح ، تعني السمر . وكان « خرافة » رجلا من عذرة استهوته الجن - فيما ترويها الاخبار - فكان يحكي ما رآه فكذبوه بقولهم : « حديث خرافة » أي حديث مستملح كذب ! ولم يستعمل القرآن الكريم تلك الكلمة قط ، ولكن روي عن رسول الله (ص) قوله : « وخرافة حق » . وفي حديث عائشة أم المؤمنين أن رسول الله (ص) قال : حدثيني . فقالت : ما أحدثك حديث خرافة . وأما الشاعر القديم فقد ربط بين المعنى اللغوي للكلمة ومدلولها الفني فقال (١) :

حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يا أم عمرو

وليس من السهل - على أية حال - أن ننكر على القدماء استعانتهم بالخرافة في تشكيل جانب كبير من أفكارهم ، بل لعل كل محاولة لتطهير آثارهم منها إنما هي اهدار لكثير من القيم التراثية الحقيقية . فقد مضى الحين الذي كنا نخضع المرويات الجاهلية لسلطان العقل المتأثر بمنطق أرسطو ، ناسين أن النظر بالعقل الى مرحلة تاريخية لم تكن تعتمد بالمنطق إنما هو تسفيه لحضارة ينبغي أن تعرف على نحو دقيق . ومع أن الدراسة التاريخية غير المتأثرة بنزعات النقليين الاول قد وقفتنا على حياة جاهلية خصبة ، فلا تزال في حاجة الى تقويم شامل لأصول الجاهلية التي تركت بصماتها على نتاجهم الادبي ، ويمثله بنحو خاص : شعرهم ، وأمثالهم ، وملاحمهم التي رصدت باسم الايام .

وفي هذا البحث الموجز أرجو أن أتمكن من الكشف عن شيء من ذلك . وقد اخترت الخرافة لأنها جزء من الاساطير العربية التي نوشك أن نهملها اهمالا مطلقا من ناحية ، ولأنني أرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع - بالضرورة - لتصوغ العمل الادبي شاء الادباء أم لم يشاءوا . لكن المشكلة الحقيقية تبدأ حين نقوّم ونوازن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض أنها تحدد العمل الادبي . وأنا في الحقيقة لا أبحث عن تلك الفردية ،

(١) راجع في القاموس واللسان والمنجد مادة « خرف » وعن الجن يقرأ السعودي في مروج الذهب ١ : ٣٢٩ وما بعدها .

كذلك لا أبحث عن « قيمة » الأثر نفسه ، فقد يكون موضوعا ، لكنه يحمل مع ذلك ضمير الامة ، ويفيدني في ذات الوقت على نحو لا يفعله نص محقق خضع لغير الوجدان الجماعي للامة .

ولقد يكون اعتمادي على ما يرفضه بعض علماء الاجتماع ، فأحسب حساب عالم مثل يونج Jung صاحب فكرتي النماذج العليا واللاوعي العام ، وفي ظني أن هذا وسيلة من وسائل فهم سلسلة معينة من الانماط البشرية تتكرر هنا وهناك ، ويعزى اليها وحدها قيمة التشكيل الخرافي في أي عمل أدبي بوجه عام .

غير أنني لن أهتم إلا بالشعر ، أو بتشكيلاته القائمة على بعض نزعات طوطمية Totemism وأنيمية Annimism وفتيشية Fetishism وشمانية Shamanism ولتلك نصوص يمكن أن تناقش على أساس أسطوري – وللعرب حياة أسطورية كاملة – غير أنني أفضل أخذها أخذا خرافيا (١) لا بالمعنى اللغوي الذي استهللت به بحثي ، ولكن على أنها محصلة التجارب العربية الأولى . ومن قبيلها ما يحكيه الجاهليون عن صدى الميت – وقد صور بهامة صارخة (٢) – وعن التفوّل الذي يستعين بعناصر من أفكار موهلة في القدم . وفي هذا المجال تروى حكاية غريبة عن الشاعر أمية بن أبي الصلت ، بعد أن فشا شره بادعائه النبوة (٣) . فقد حكي أنه نام قريبا من أخت له ، وإذا السقف ينشق عن طائرین وقع أحدهما على صدره فشقه ، ثم أخرج قلبه وشقه أيضا ، وهنا قال له زميله : هل وعى ؟ فأجاب : وعى ؟ فعاد الزميل يسأل : أقبّل ؟ فأجاب : بل أبي ؟ ثم رد القلب الى موضعه ، وقفز عنه الى السقف مع صاحبه فانطبق . وقام أمية بعد ذلك يمسح على صدره شاكيا حرا ، وراح يقول :

اجعل الموت نصب عينيك واحذر غولة الدهر ان للدهر غولا

(١) الطوطمية تقديس حيوان ما تربط به الجماعة وتتخذ رمزا لها وتسمى به كالذئب مثلا أو الأسد ، وأما الانيمية فهي اعتقاد الجماعة بوجود ارواح Spirits مؤثرة في الطبيعة المؤثرة الخفية ، وقد يحمل الرجل الفتيش Magic فتولة ، وأما الفتيشية فهي القوة السحرية Fetish أي البند ليجلب له السعد ويتخذها الها لبنته ، في حين ان الشمانية عبادة الكهان لانها مأخوذة من « شمن » ومعناها الكاهن كشق وسطيح وزهير بن جناب الكلبي .

(٢) في تاج العروس ٩ : ١١٢ مادة « هيم » قول لبيد :

فليس الناس بعدك في فقير وليسوا غير اصداء وهام

(٣) الألوسي ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ٢ : ٢٧٨ ، وما بعدها ، طبعة دار الكتب الحديثة ، الثالثة .

وأخشى أن يتصور أحد أنني بصدد عرض تحليلي للحكايات الخرافية Fables لان محورها وقائع خيالية خارقة للطبيعة ، أو لان أساسها بقايا أساطير قديمة ، فهذا مما لا أقصد اليه ، وإنما أنا أقصد الى بعض الشعر فقط ، أو الى بعض التشكيلات التي تعتمد مثل هذه الحكايات والتشكيل هنا يعني التصوير ، وهو في الشعر جوهر لا عرض ، على أساس أنه لا شيء بغير صياغة ، وأنه لا يمكن ادراك المصاغ أو تخيله في غير شكل معين . وسواء كنا مثاليين أو من أنصار المذاهب الواقعية ، فأنني أصل التشكيل - في نهاية الامر - بنظرية المعرفة Epistemology لان طريقة التشكيل في الشعر لا يمكن فصلها عن عملية ادراكه .

وفي البيت الآتي الذي أرويه لزهير بن أبي سلمى (١) معنى ما أقول . فثمة تصور شعري يرتبط وجوده بصورة خرافية عجيبة . وهذه الصورة تقول بإيجاز ان عرب « وبار » نزلوا أرض الجن وأنسوا اليها، فتولت حمايتهم . حتى ان كل من كان يريد أرضهم حثت الجن في وجهه التراب ، فاذا أراد الرجوع ضلته وربما قتلته . فلما قضى على وبار ، لم يبق في أرضهم الا مجموعة من الابل ضربت فيها فحول الجن، فهي هنا الوحشية ، وهي كالعمانية تماما . ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة :

كأنني على وحشية أو نعامة لها نسب في الطير وهي ظليم

والبيت الذي ورد في تاج العروس (٢) ، وهو :

أتوا ناري فقلت : منون ؟ قالوا سراة الجن ! قلت : عموا ظلما

يكشف عن ايمان راسخ بطوائف الجن ذوات الحيوانات المستترة ، وان تكن تظهر للبشر في هيئات مختلفة . وهي فيها جن المدر وجن الوبر ، وفيها من يسير نهارا ومن يسري ليلا ، وحمل بعضها أسماء كالشنتناق الذي ذكره بشار بن برد وأبو النجم العجلي . وفي حيوان الجاحظ أن « دحش » كان أبا قبيلة من الجن ، وفيه أيضا أخبار عن « الزواج المركب » أي الذي تم في الجاهلية بين الانس والجن ، وقد أشار اليه قول الشاعر علباء بن أرقم في هجاء بني تميم (٣) :

(١) في ديوانه لم يرد البيت ولكن السعودي يرويه له في مروج الذهب ١ : ٣١٩ .

(٢) مادة « سرى » ١٠ : ١٧٤ .

(٣) الحيوان ٦ : : ١٦١ ط . البابي الحلبي .

يسا قاتل الله بني السعلاة
عمرو بن يربوع شرار النساء
ليسوا بأبطال ولا أكيات

يريد «شرار الناس وأكياسهم» لغة . وكان منهم من يرى أن الجني يصد البقر عن الماء عندما يركب قرني الثور الذي يتقدمها للورد ، وفي ضوء هذا نفهم معنى قول الاعشى(١):

لكالثور والجني يضرب وجهه وما ذنبه أن عافت الماء باقر

ذلكم ما اعنيه بالتشكيل الخرافي . وهو عملية فنية وليست حدية ، لانها ترتبط في وجودها بصورة غير محدودة كصورة السحابة مثلا . فهذه تتخذ عدة تشكيلات تقلبها جميعا ، ونربط بها نحن اي شكل نشاء ، بعكس الصورة الحدية التي تتحقق معرفتنا بها بعلامتها الثابتة ، كالكتاب والوردة والقمر واي نجم من النجوم .

ايام العرب

واقف بالبحث - اول ما أقف - عند شعر الايام بكل تكوينه الثقافي . وقد اشترك في هذا التكوين مجموعة من الرواة والنسابين اذكر منهم الاقرع ابن حابس ، وأبا جهم بن حذيفة ومخرمة بن نوفل . وكان عقيل بن ابي طالب يجلس على طنفسة في مسجد رسول الله (ص) ويتحدث في علم الانساب وايام العرب ، ولما كان ممن أطال في ذكر مثالب الناس فقد لقي العداوة في كل وجه(٢) .

وممن تحدث في الايام ابو عمرو بن العلاء ، وروي أن كتبه - قبل ان يتقرأ - بلغت سقف بيته (٣)، وقد نقل عنه تلميذان نابهان هما ابو عبيدة معمر بن المثنى والاصمعي . ويعنيانا هنا اول التلميذين - وكان توفي سنة سبع ومائتين للهجرة - لان له كتابا في الايام ، على ما يروي ابن النديم في فهرسته ، ضمن مائتي كتاب لم ينج من الضياع منها سوى كتاب المجاز .

واذا كان ابن النديم اول من اشار الى ايام ابي عبيدة . فان ياقوتا الحموي - من بعده - يذكر أن ذلك الكتاب كتابان . أولهما كبير على ما ذكر ابن

(١) في ديوانه لم يرد هذا البيت ، ولكن الالوسي ينسبه في بلوغ الارب ٢ : ٣٠٣ .

(٢) الصفدي ، نكت الهميان ٢٠٠ ، ٢٨٧ ط . مصر سنة ١٩١١ .

(٣) البيان والتبيين ١ : ٣٢١ .

خلكان ، فهو يضم ألف يوم ومائتين ، وثانيهما صغير يضم خمسة وسبعين يوما (١) .

ولقد حاول الدكتور عادل البياتي - وهو أكاديمي من العراق - أن يجمع روايات الايام كلها ، فلما قابل تلك التي تعزى الى أبي عبيدة بسواها مما ينسب الى المفضل الضبي وابن الكلبي والاصمعي وجد أبا عبيدة يفوز منها بنصيب الأسد ، ذلك أن الرواة كافة لا يبلغون في مروياتهم ثلث ما يروي (٢) .

أما أيام أبي عبيدة فقد نثرت في « نقائض جرير والفرزدق » لمحمد بن حبيب المتوفى سنة خمس وأربعين ومائتين . ويبدو من مطالعتها أن أبا عبيدة لم يشرحها ، وإنما كان يفسر بعض غريبها ، وكانت رواياته عن الايام تساق بمناسبة ذكرها من لدن أي من الشعاعين . على أننا نجد أياما أخرى لأبي عبيدة ترد في أغاني أبي الفرج ، وفي عقد ابن عبد ربه ، وفي فاخر المفضل ابن سلمة بن عاصم . كما ترد في شرح المفضليات لابن الأنباري ، وشرح الحماسة للتبريزي ، وخزانة الادب للبغدادلي ، ونهاية الارب للنويري ، بجانب أمثال الميداني وكامل ابن الاثير .

وتلك الايام نقلت الى أبي عبيدة عن طريق واحد كأستاذة أبي عمرو بن العلاء ، وعن طريق غير واحد من هوازن وسواها . ولعلنا اذا وازنا مروياته بمرويات الاصمعي - كما فعل الحاجري - نجد أن « صنعة » ما شابت أسلوبه . فهو فيها فنان أكثر منه مؤرخا ، وهو يعني بالجو العام عنايته بالحديث ، ويفيض من أوصافه عليها ما يخرج بها عن حد الخبر المحقق . بل لم يكن يجد غضاضة في أن يحرف رواية أستاذه نفسها مع أنه هو القائل عنه « كانت عامة أخباره عن أعراب ممن أدركوا الجاهلية » مثال ذلك ما نقله عن أبي رجاء العطاردي حين سألته : ما تذكر ؟ قال : أذكر قتل بسطام بن قيس (٣) ، ثم أنشد بيتا رثي به هو :

فخرًا على الآلاء لم يوسد كأن جبينه سيف ثقيل

غير أن أمانة أستاذه لم تكن برادة له عما يصدر عنه ، ذلك أنه - في رأيي - كان يعرف أن الايام ليست تاريخا بقدر ما هي فن . بل كانت عنده

(١) معجم البلدان ١٩ : ١٥٤ ، وفيات الاعيان ٤ : ٣٢٣ .

(٢) في الاكليل ان للهمداني كتابا في الايام ١ : ٢٠٤ ، وفي كشوف الظنون ١ : ٢٠٤ ان لأبي الفرج الاصفهاني كتابين في الايام يضم أكبرهما ألف يوم وسبعمائة ، وتلك مبالغة لم تثبت للبحث المحقق .

(٣) المعارف لابن قتيبة ١٨٩ وطبقات ابن سعد ٧ : ١٠٠ .

من وضع أجيال من البدو لم تكن تعنيها الحقيقة كثيرا (١) ، وربما أضافت من عندها ما شاء لها الإضافة ، وضخمت الهين الذي لم يكد يصل إلا إلى حد المناجزة . تروي بعض الأيام بنفر قد لا يجاوز أصابع اليد الواحدة ، ومع ذلك هي ملاحم ، ويروى أنه اجتمع عند الوليد بن عقبة سمارة وهو يومذاك أمير على الكوفة ، وكان بينهم لبيد بن ربيعة . فسأل الوليد لبيدا عما كان بينه وبين الربيع بن زياد العبسي عند الملك النعمان بن المنذر في يوم فاثور ، فقال لبيد : هذا كان من أمر الجاهلية وقد جاء الله بالاسلام ! فقال له : عزمت عليك - وكانوا يرون لعزمة الأمير حقا - فجعل لبيد يحدثهم ، فحسده رجل من قبيلة غنى ، فقال : ما علمنا بهذا ! فقال لبيد : أجل يا بن أخي ، لم يَرَوْكَ أبوك مثل هذا ، فقد كان أبوك ممن لم يشهد تلك المشاهد فحدثك (٢) .

والخبر أن لم يكن يحمل معنى التزيد على لبيد ، يدل على أن من الأيام، ما لم تكن معرفة الناس به واسعة، وهذا لا ينفي - بطبيعة الحال - وجود اليوم العظيم مثل « يوم اليمامة » و « أيام البسوس » كلها .

التشكيل في شهر الأيام

أصل إلى شعر الأيام جاعلا وراء تقديمها أسبابا أولها أن الأيام وحدها تفي بأغلب ما أصدر عنه لأنها تراث نبع من الضمير الجاهلي في شتى تكويناته الاجتماعية ، وامتلا بالمحتوى الفكري الذي يتشكل تشكيلا قوميا لم تشاركه فيه الأمم المجاورة مع تسليمي بوجود تأثيرات متبادلة بينهما (٣) .

والسبب الثاني هو أن الأيام تتضمن خلاصة الثقافة العربية الأولى ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي ، وكان المحدثون - منذ العصر الأموي - قد دأبوا على طمسها لأن فيها إيقاظا لشعور جاهلي أساسه العصبية ، وكان

(١) ما يقال من أن المقصود بالأيام هو الحروب التي وقعت بين القبائل العربية يحتاج إلى إعادة نظر . فمن ناحية لم يقدم أوائل القدماء تعريفا واضحا لكلمة يوم ، وإن فسر ابن السكيت « الأيام » بمعنى الوقائع ، وقد يراد بالأيام العقوبات والنقم وبه قسر بعضهم قوله تعالى : « وذكرهم بأيام الله » ، كما يأتي اليوم بمعنى الدهر . (تاج العروس ٩ : ١١٥ ، ١١٦) ومن ناحية أخرى تتضمن الأيام قيما اجتماعية وفكرية تتضاءل أمامها وقائع المعارك نفسها .

(٢) الأغاني ٥ : ٣٦٧ .

(٣) ربما كان من أهم هذه التأثيرات فكرة الخلود ، أو التماس بعض أسبابه في الحياة قبل الموت ، وهذا نفسه شاع في الأدب المصرية القديمة والبابلية والاشورية ، بخلاف المفهوم الذي أرسى قاعدته الاسلام ، وهو حتمية الموت في الحياة الأولى .

ذلك أمرا مستكرها على أيامها (١).

والسبب الثالث أن ملاحم الايام زاخرة بإشارات ورموز حول آثار
الشخص الاسطورية المنقرضة والبلدان الطامسة ، مثل عماليق « يسوم
اليمامة » (٢) ومعمرى « يوم البسوس » وأبنية « يوم المشقر » .

وأبرز ما يطالعنا في شعر الايام - وهو شعر ملحمي في جملته - أبطاله
من الرجال والملوك والكهان ، ولا أذكر الآلهة لان ذكرهم يدخل في باب الاساطير ،
وقد برزت بشخصها تارة وبرموزها الاصنام والاثاث والكواكب والنجوم
تارة أخرى (٣) . أما البطل الانسان فهو الانسان المأسوي الذي حدثنا عنه كل
شعر الجاهليين ، وليس شعر ايامهم فقط . ولكن الايام ركزت على الملوك
والكاهن ، بل كثيرا ما قرنت الملوكية بالكهانة ، وكان من اعتقاد القوم أنهم لا
يموتون ، واذا قتلوا فان دماءهم تشفى الكلبى والمخولين ، قال المتلمس :

من الدارمين الذين دمأؤهم شفاء من الداء المجنة والخبيل

ولهذا الشاعر قصيدة قال عنها أبو عمرو بن العلاء انه كان من عادة
العرب اذا أرادت أن تنشدها توضأت لها (٤) ومطلعها :

تعيروني أمي رجال ولن ترى أخا كرم الا بأن يتكرما

وفيها يذكر قتلهم للملوك بقوله يذكر عمرو بن هند يوم قتل :

وكنّا اذا الجبار صعر خده أقمنا له من ميله فتقوما

(١) بلغ من شدة حرج العلماء أن أبا عمرو الشيباني كان اذا انتهى من كتابة ديوان القبيلة
كتب مصحفا وأودعه أحد المساجد - راجع الفهرست ١٠١ .

(٢) بعد هذا اليوم من خير النماذج على التاريخ الاسطوري عند العرب ، وهو ليس من
رواية أبي عبيدة وانما من رواية المفضل الضبي ، مع أنه يصلح أن يكون أولى حلقات أيام
العرب مع يوم حلف عريثة ، ويشبهها يوم ذي قار - كآخر حلقة - حيث يتعلق قسم منه ببدايات
تأسيس الحيرة الى تنصيب النعمان بن المنذر وقتل الشاعر عدي بن زيد العبادي ، واما القسم
الثاني فهو يبلد بقتل النعمان وثورة العرب على الفرس الذين انتهوا بهزيمتهم في أرض العرب -
راجع الاغانى ٢٠ : ١٣٢ ، ٢ : ٩٧ .

(٣) كان استصحاب الآلهة في الحروب ظاهرة ملحوظة في الجاهلية ، ففي يوم الزويرين
جاءت تميم بجملين صغيرين تميدهما وكانا مجلّين ، وفي يوم الفخار كان الدوار الصنم الذي
ذكره امرؤ القيس في قوله :

فمن لنا سرب كان نساجه عذارى دوار في ملاء مذيل

(٤) طبقات اللغويين والنحويين ٢٢ .

وقد اخذه الفرزدق بغير بعده الملحمي فقال :

وكنّا اذا الجبار صعر خـده ضربناه حتى تستقيم الاخادع

وابدع فيه بشار فقال :

اذا الملك الجبار صعر خـده مشينا اليه بالسيوف نعاتبه

ووقف عنده جابر بن حني في أبيات قالها في يوم الكلاب الاول منها:

نعاطي الملوك الحق ما قصدوا بنا وليس علينا قتلهم بمحرم
وكنّا اذا الجبار صعر خـده أقمنا له من ميله ، فتقوم

وبطبيعة الحال لم يكن كل العرب ممن يحرم قتل الملك ، وهذا مما قد يفسد صورة الاطلاق بوجه عام . الا ان مرجليوث سجل ان جميع العرب القدماء كانوا يسبغون على ملوكهم كثيرا من صفات التقديس والرهبنة ، يؤيده تسمية عمرو بن هند بمحرق ، ومحرق صنم علقت عليه بكر بن وائل (١) وقد روي ان المحرق عمرو بن هند كان يشق اخايد في يوم اواره ويضرمها نارا. ثم يلقي بضحاياه فيها من تميم ، بعد قسم اخذه على نفسه لما قتل ابنه !

وتذكرني حكاية قتل الملوك وعدم قتلهم بواقعتين ذكرتهما في احد كتبي، اولاهما اعتقاد العرب بتعذر قتل كبار الفرس ، فلما كان يوم ذي قار وتمكن بكرى من أن يصرع فارسيا صاح « يا قوم ، انهم يموتون » وهنا انشد عمرو ابن معدي كرب (٢) :

أنا أبو ثور وسيفي ذو فنون

أضربهم ضرب السذي به جنون

يا لزييد ، انهم يموتون

وحول هذا المعنى الخرافي يقول الشداخ بن يعمر (٣) :

القوم أمثالكم لهم شعر في الرأس لا ينشرون ان قتلوا

(١) الزمخشري ، المستقصى من أمثال العرب ١ : ٤٨ ط . حيدر آباد الدكن .

(٢) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ١٠١ ، راجع ايضا مروج الذهب ١ : ٣٢٧ ،

المعارف لابن قتيبة ٢٨٧

(٣) التبريزي ، شرح ديوان الحماسة ١ : ٢٠٨ .

على ان هذه القدرة على مقاومة الموت من جانب الفرس كان يقابلها - في اعتقاد العرب - ضعف في الانجاب ، الامر الذي كان يدعوهم الى اللجوء للسحر العربي ، كما فعل هرمز العقيم لتحمل احدى نسائه . فلما حملت امر فعقد التاج على بطنها ، وأنجب سابور ذا الاكتاف افضع الناس !

وأما الثانية في ان الحارث بن ظالم المري افتخر بأنه قتل سبعة ملوك كانوا نائمين على وسائد الرياحان - في حالة طقوسية على أكبر الظن - فسكر خرافة تحريم قتل الملك ، وأنشد (١) :

أبلغ جذيمة ان عرضت فانتسي	عمدا تركتهم عبيد سنان
لو كنت من رهط الحرامل لم أعد	وبنت مكرمة بكل مكان
القاتلين من المناذر سبعة	في الكهف فوق وسائد الرياحان

وليس يمكن فهم مقصود الشاعر الا في ذلك الاطار الخرافي الذي تعمد تحطيم مثله أغلب الرواة المسلمين . وفي هذا الاطار الخرافي نفسه الصورة التي رسمت لامرئ القيس في يوم حجر ، وهي تشبه تماما صورة اي بطل ملحمي من ابطال الاغريق . فأبوه ملك وامه ملكة هي فاطمة بنت ربيعة أخت كليب وائل مبدد جموع اليمن في يوم خزاز (٣) ، والثاني شاعر يوم البسوس . وبرغم ذلك فقد تربى تربية مجهولة لانه نشأ طريد أبيه وقد أمر بقتله ، ويموت الاب الملك كما يموت امرؤ القيس غريبا على جبل عسيب بعد زيارته لقيصر الروم !

وندع الملوك - وابناؤهم الذين تقتلهم العشائر لهم شأن في شعر الايام - لنتوقف قليلا عند الكاهن ، وقد ذكرنا قبل كيف وصل الى مرتبة التأليه في الشمانية . غير ان تلك العقيدة الاسطورية التي تقدس الشمن هي نفسها الكهانية التي وجدت عند الآراميين نسبة الى kahena ، وعند العبرانيين نسبة الى Kohen وربما سادتهما كما سادت كلمة كاهن في العربية كلمة « حازي » التي تشبهها في العبرية haza . وما يعيننا من هذا كله ان الكهانة والكاهن ترددا كثيرا في شعر الايام ، وأرى من الضروري اعادة النظر في فهمهما ، فلا نقرأ ما تدل عليه الفاظ البيتين التاليين - وهما لعقمة بن

(١) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٩٨ ، الموشح للزباني ١٣ .

(٢) لمعد علي ملحج ، وخزاز جبل بين البصرة ومكة .

السباح - القراءة التي يكشف عنها ظاهر اللفظ فقط:

لما رأيت الامر مخلوجة أكرهت فيك خرصا مارنا
قلت له : خذها فاني امرؤ يعرف رمحي الرجل الكاهنا

ففي النقائض (١) ان عمرو بن الجعيد الكاهن قتل في يوم الكلاب الثاني، وكان ابا عبدة وهو يسجل سخرية ابن السباح بمقتله يريد ان يكشف عن الجانب الآخر من الموقف . اذ لماذا يسخر اذا لم يكن للكاهن حد التأليه ؟ ألم يكن يتمتع بكل ما يعينه على تمكين فكرة الانسان القادر على كل شيء ؟ هكذا لم يكن عجيبا كل ما يروى عن الجبت - وهو سحر القبط في مصر - وقد كان من عدة أي كاهن جاهلي ، وفيه قال سبحانه وتعالى في محكم تنزيله « ألم تر الى الذين أوتوا نصيبا من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت » . وفي الحديث الشريف (الطيرة والعيافة والطرق من الجبت) (٢).

وكان كاهن بني أسد يخاطب الناس في يوم حجر بقوله : « يا عبادي » وجاءت بكر بكاهن معمر اسمه عمرو بن قيس جعلته رئيسا لها في يوم الزورين . وسمي بذلك هذا اليوم لان تميمات فيه بجملين صغيرين وجلتتهما على أنهما الهان لها يقابلان عمرو بن قيس ، وفي هذا أنشد الشاعر (٣) :

كانت تميم معشرا ذوي كرم
ما جبنوا ولا تولوا من أمم
إذا امتطت ضبة أعجاز النعم
فلم تدع ساقا لها ولا قدم
جاءوا بزورهم وجئنا بالاصم
شيخ لنا من عهد عاد وارم
يضرب بالسيف اذا الرمح انقصم

واقعد ترتب على هذا أمران : أولهما ان الكاهن كان متى مات اقيم له حمى مقدس . يروى أنه لما مات عامر بن الطفيل - وقد عاش متكهنًا - جعل أهله

(١) النقائض بين جرير والفرزدق ١ : ١٤١ ط . مصر سنة ١٩٢٥ .

(٢) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٩٩ ، لسان العرب « جبت » وروى المسمودي في المروج ١ : ٣٣٦ ان الكهانة تكون من قبل شيطان مع الكاهن ، وهذا الشيطان هو الجن وهو الطاغوت أيضا !

(٣) لسان العرب « زور » الكامل لابن الاثير ١ : ٣٦٨ .

حمى لقبره (١). وثانيهما أن أحيطت الناقة بتقديس ورهبة ، ولا يمكن أن نفهم عملية الافناء التي تمت أيام البسوس (٢) إلا في ضوء ذلك . فثمة ناقة وفصيلها وامرأة، وهن جميعا ممن يتشاءم به ، وتنتهي أحداث اليوم بسقوط مهلهل بن ربيعة تحت أخفاف بعير (٣).

وكان الجاهليون يحسبون أنه اذا وقعت عين البعير على « سهيل » مات من ساعته ، وتصوروا أن « الدبران » يجمع قلاصه كل ليلة ويسوقها صداقا الى « الزهرة » التي كان خطبها ورفضته، وهو من أول الدهر الى هذه الساعة يتبعها بقلاصه (٤)، وفي ضوء ذلك لا بد من أن نتعمق التشكيل الشعري الذي صدر عنه طفيل الغنوي :

أما ابن طوق فقد أوفى بدمته كما وفى لقلاص النجم حاديها

والحادي هنا الدبران ، وهو من النحوس عند العرب حتى قال كثير عزة (٥) :

إذا دبران" منك يوما لقيته أو مل أن ألقاك غدوا بأسعد

ومن الابل أنواع حرم استخدامها لأمور بعضها مرجعه الى طوطينتها، وبعضها الآخر مرجعه الى ارتباطها طقوسيا ببعض المعبودات ، ولقد أشار القرآن الكريم اليها بقوله تعالى : « ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام » (٦) اذ كانوا يبحرون البحيرة ويسيبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامي، وعن سعيد بن المسيب قال : « البحيرة التي يمنع درها للطواغيت فلا يحلبها أحد من الناس ، والسائبة التي كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء ، والوصيلة الناقة البكر تبكر في أول نتاج الابل بأنثى ثم تنثني بعد بأنثى وكانوا يسيبونها لطواغيتهم ان وصلت احداهما بأخرى ليس بينهما ذكر ، والحام فحل الابل يضرب الضراب المعدود فاذا قضى ضرابه ودعوه للطواغيت وأغفوه من الحمل فلا يحمل عليه شيء ، وسموه الحامي » (٧).

(١) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٧١ .

(٢) البسوس هي خالة جساس ، وكانت صاحبة الناقة التي قتل سقبيها وقد كان كراغبة البكر يضرب مثلا في الشؤم . ووصفت هذه الناقة بأوصاف تشبه ناقة صالح التي ولدت عظيمة الضرع والقوائم من بطن صخرة . واللاهش ان امرأة جميلة هي التي شجعت « قدار » على عقر الناقة العظيمة .

(٣) النويري ، نهاية الارب ١٥ : ٤٠٥ .

(٤) تاج العروس ٧ : ٣٨٤ مادة « سهيل » .

(٥) الزمخشري ، المستقصى من أمثال العرب ١ : ١٨٥ .

(٦) سورة المائدة ١٠٣ .

(٧) القرآن الكريم بتفسير الامامين الجلالين ١٦٥ وبلوغ الارب ٣ : ٢٦ .

وتروي الروايات ما يصيب القوم من عنت اذا عبثوا بالقدسية التي فرضها الكهان لهذه الابل ، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم . بل أفرطوا في ذلك ، حتى انهم كانوا يخشون نفرة اية ناقة وهم فوق ظهرها على ارض مقدسة ، فاذا نفرت تحتم نحر النافرة . يروي ان ناقة أحد الشعراء في يوم الكديد نفرت على قبر ربيعة بن مكرم - وكان ملكا يعقر على قبره تعظيما - فأسرع يعتذر عن عدم نحرها ببعده الشقة وتعبد المطية ، قال :

نفرت قلوصي من حجارة حرّة بُنيت على طلق اليدين وهوب
لا تنفري يا ناقةً منه فانه سباء خمر مُسعر لحروب
لولا السفار وبعده خرق مهامة لتركتها تحبو على العرقوب

فلما بلغ شعره بني كنانة قالوا : والله لو عقرها لسقنا اليه ألف ناقة سوق الحديق (١) . كما يروي أنه كان لعنزة صنم يقال له سكير ، فخرج ابن أبي خلاص الكلبي على ناقته فمرت به وقد عترت عنده عتيرة (٢) ، فنفرت ناقته فأنشد يقول (٣) :

نفرت قلوصي من عتائر عترت حول السكير يزوره ابنا يقدم
وجموع يذكر مهطعين جنابة ما أن يحير اليهم بتكلم

هذا وللابل تشكيلات أخرى كان من أبرزها - عند الجاهليين - الراقصات والهاديات، وقد امتلأ الشعر القديم بهما ، كما كانت من أدوات الحلف الغليظ . ويذكرنا ذلك بالغزال الذي لم يقتل قط عند أي شاعر جاهلي ، وكان بعض العرب قد جعله صورة للشمس في الارض وقده ، وقد روى ابن هشام في السيرة (٤) أن عبد المطلب جد الرسول (ص) وجد في بئر زمزم عند إعادة حفرها تمثالين ذهبيين لغزالين ضمن أسياف وأدراع . وبالمعنى المقدس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمرأة العارية - رمز الشمس - في محارب الملوكة (٥).

وكالغزال دارت حول الثور طقوس وعقدت حوله عادات ، حتى لقد

(١) الاغاني ١٦ : ٥٨ وما بعدها .

(٢) العتيرة ذبيحة كان الجاهليون يذبحونها في رجب متقربين بها لاصنامهم، فهي الرجبية .

(٣) بلوغ العرب ٢ : ٢١٠ ويقدم ويذكر ابنا عنزة رأي الشاعر ابناهم بطوقون حول سكير .

(٤) ١ : ٩٥ ط . صبيح ، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

(٥) راجع التشكيل الذي يضمنه امرؤ القيس في ديوانه ٣٤ قوله :

وماذا عليه أن ذكرت اوانسا كغزلان رمل في محارب أقيال

قال الجاحظ : « ومن عادة الشعراء ، اذا كان الشعر مرثية أو موقظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش . واذا كان الشعر مديحا - وقال : كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا - ان تكون الكلاب هي المقتولة . ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب ، وربما قتلتها . وأما في أكثر من ذلك ، فانها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالبة والظافرة » (١) .

ولقد لاحظ الدكتور عادل البياتي أن ثور منحة قلقاميش البابلية - وهي عربية على نحو ما - قد جعله آتو كبير الآلهة عند السومريين رمزا للقحط ، ولهذا كان يقتل دائما في جميع المراثي ! وأما في شعر الايام فأوضح صورة للثور انما جاءت في يوم حوزة ضمن واحد من رثائيات الخنساء تقول فيها :

ونوح بعث كمثل الارا خ آنت العين أسبالها

والنوح النساء يجتمعن للحزن فاشبهن - وقد خرجن مجتمعات - بالاراح اي بقر الوحش يرى المطر يسقط فينطلق فيه . لان بقر الوحش على ما يروي ابو عبيدة يفرح بالمطر ، وذكر ان مثله في الفرح بالمطر قول ابن الاحمر :

مارية لؤلؤان اللون أوردتها طل وبنس عنها فرقد خصر

ونحن لا نفهم هذا التشكيل الا اذا عرفنا أن ابن المارية - وهي البقرة الوحشية - لم يسم بالفرقد الذي هو نجم في السماء الا لكونها من صنف للحيوان مقدس (٢) .

ومن الخرافات التي شكلت بعض شعر الايام كل ما دار عن الحيات . وهو كثير ، وأغلب ذلك الكثير رموز تضرب في صنم الموروث الجاهلي ، ونلاحظ ارتباط الحية بالمرأة من ناحية ، وبالجن من ناحية أخرى . ويذكر الزبيدي أن الجان حية أو ضرب من الحيات (٣) . وفي أحد أيام الفجار الثاني قام حرب بن أمية مع مرداس بن ابي عمرو باصلاح غيضة مشجرة ، فأضرما فيها النيران . فلما علا اللهب سمع من الشجر أنين وضجيج ، ثم طارت حيات بيض في الهواء . وهنا مات الرجلان ، أماتهما الجن فيما يزعم الاقدمون (٤) .

(١) الحيوان ٢ : ٢٠ .

(٢) الاغانى ١٥ : ٩٣ وما بعدها .

(٣) تاج العروس ٩ : ١٦٥ مادة « جن » .

(٤) الحيوان ٢ : ١٤٣ ، الاغانى ٦ : ٢٩٢ .

وينقل الدكتور جواد علي عن بعض الجاهليين انهم كانوا اذا وجدوا حية ميتة كفنوها ودفنوها ، وقد فعلوا ذلك في الاسلام أيضا . وعن الروض الانف روى الحكاية الطريفة الآتية : « كان جمع من أصحاب رسول الله (ص) يمشون فوق لهم اعصار ، ثم جاء اعصار أعظم منه ، ثم انقشع فاذا حية قتيل ، فعمد رجل - منا - الى ردائه ، وكفن الحية ببعضه ودفنها . فلما جن الليل ، اذا امرأتان تتسائلان : أيكن دفن عمرو بن جابر ؟ فقلنا : ما ندرى ما عمرو بن جابر ! فقالتا : ان كنتم ابتغيتم الاجر فقد وجدتموه ، وان فسقة الجن اقتتلوا مع المؤمنين منهم ، فقتل عمرو وهو الحية التي رأيتم (١) .

ويقول الزبيدي ان « الالهة » هي الحية العظيمة ، وان « اللات » الصنم المعروف ، أصله « لاهة » كأنه سمي منها (٢) ، وهذا رأي نشبه ولا تؤيده في ضوء المعلومات الاسطورية التي أكدها أمثال « دتليف نيلسن » ممن كتبوا في التاريخ العربي .

فاذا طرقتنا يوم ذي طلوح نرى بطله يستيقظ من نومه وما زال الظلام باسطا جناحيه على الصحراء ، ويبحث عن ناقته فلا يراها ، ثم تلوح له قطعة من الظلام تتحرك نحوه ببطء فيتوهمها جيشا . الا أن الفجر لا يلبث أن يطلع فاذا هذه القطعة سرب عظيم من النعام ، وامامه ناقته مشدودة اليدين تسير وثبا . ومن عادة الجن أنها تختار الاماكن الموحشة في الظلام - مثل رهبان الليل - وتذهب مع الحيوانات التي تنفر من الانسان مثل النعامة (٣) ، فلعل بطل يوم ذي طلوح قصد الى أن ناقته جنية او انها من رهبان الليل !

وتظهر الحية في يوم بطن عاقل مرتبطة بحلف لم يذكر أبو عبيدة نصه ، وفي أحد أيام داحس والغبراء تظهر رمزا للجوع وذلك في رثاء الحطيئة لقيس ابن زهير :

ان قيسا كان ميتته	أنفاسا والحر منطلق
شام نارا باللوى اقتدحت	وشجاع البطن يختف
في دريس لا يغيبه	رب حر ثوبه خلق

وفي يوم البردان تظهر أيضا رمزا ، ولكن للعلاقة القوية بينها والمرأة . فقد نام حجر آكل المرار - وكان ملكا عظيما - فاذا ثعبان أسود يظهر وزوجته تراه .

(١) الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٦ : ٧٢٧ .

(٢) تاج العروس ٩ : ٤١٠ مادة « لوهة » .

(٣) الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٦ : ٧١٧ .

فيهوي عليه يريد عضه ، وهو يتحرك فلا ينيله من نفسه ، والمرأة لا تزال ترى وترجو أن يتم العض ليموت الملك كما تريد . حتى إذا رأى الثعبان عس الملك المملوء لبنا سعى اليه وشربه ثم مجّه ، فقالت : يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه ! ولما انتبه حجر طلب العس ، ولم يكد يرفعه الى شفثيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن ، فنظر اليها يسألها عن الثعبان : أين ذهب؟ فقالت : ما رأيته ! فقال : كذبت والله ! فقد تكهن ، أو لعل الثعبان كان رثيه فأخبره ، الا انه لم يقتل المرأة.

التشكيل في غير شعر الايام

ولدينا من التشكيلات الخرافية في غير شعر الايام حظ موفور ، الا انه يصعب حصره في صفحات قلائل . ولعلنا اذا وقفنا عند شعراء بأعينهم يغنيانا ذلك عن الحصر المنشود ، برغم ما لهذا الصنيع من خطورة ما بعدها خطورة . فقد نسقط من لا يستحق الاسقاط ، ولا سيما اذا كان شعره لا يوجد الا في الايام ، كالمهلل بن ربيعة ، والحارث بن ظالم ، وقيس بن زهير ، والربيع ابن زياد . ولعل نظرة الى مجموعة المعلقات ترينا ان السكوت عن عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وزهير بن أبي سلمى وعنتر بن شداد سيبدو أمرا شاذا . لان معلقتي ابن كلثوم وابن حلزة مما يدرج في ايام البسوس ، ومعلقتي زهير وعنتر مما يدرج في داحس والفبراء ، بالاضافة الى ان مرثي الخنساء تدرج جميعا في يوم حوزة الثاني . فكأن عيون الشعر القديم كلها لم تكن الا أصداء للتكوين الشعري للايام ، وكأن الاحداث الكبار لمشاهير الشعراء لا تستوعبها الا الايام على ما نرى في يوم حجن الذي ضم مأساة امرئ القيس ، ويوم ذي قار الذي ضم حياة عدي بن زيد ، ويوم داحس والفبراء الذي ضم بطولة عنتر .

فماذا نفعل والامر كذلك ، متشابك الاسباب ؟

لا شيء أكثر من « الانتقاء » الى الحد الذي يكشف عن التشكيل الذي أعينه ، فأبدا بالناطقة لأجد في ديوانه أمورا تتعلق بالاساطير الدينية ، وهذه انثني عنها لانها مما لا أعنى به في بحث عن الخرافات . اذ الاساطير عنصر حضاري يروي تاريخا مقدسا يستوعب بداية الخليقة على ما يقول لوي-س سبنس (1) في كتابه بالانجليزية « مقدمة في علم الاساطير » . كما أجد في ديوانه أمورا قد تمس بعض أنواع من الاساطير كالسحر والطب الكهني والحكمة الاخلاقية ، وهذه تعينني لانها أقرب الى المعنى الذي أقصد اليه من الخرافة،

(1) Lewis Spence, An Introduction to Mythology, London 1931, P. 156.

بجانب القصص الخرافي الذي برز فيه شعراء الجاهلية ولا سيما أمية بن أبي الصلت . والآن علينا بذلك النص الذي ورد في داليتة «يا دار مية بالعلياء فالسند» وهو :

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه ولا أحاشي من الاقوام من أحد
الا سليمان اذ قال الاله له قم في البرية فاحدها عن الفند
وخيّس الجن اني قد أذنت لهم ينون تدمر بالصفاح والعمد

أعطي لفارهة حلوا توابعها من المواهب لا تعطى على نكد

وبين أول بيت في النص وآخر الابيات يقول الشاعر ما يريد على الحقيقة في مجال مدح النعمان بن المنذر ، فهو لا يرى فاعلا أكثر عطاء منه لراحلة فارهة . والتشكيل الخرافي - وهو يستند الى تراث شعبي بعيد عن حقيقة القرآن الكريم - في البيتين الثاني والثالث ، فان تدمر لم يبنها سليمان عليه السلام ، لانها لم تكن مما يقع في حوزته من أرض الشام ، فهي قريبة من حمص بنحو ثلاث مراحل . ونقل الالوسي عن الثعالبي ان الشاعر انما صدر عما اعتاد أن يصدر عنه العرب في مجال المبالغة - أي الفن - لا الحقيقة، تماما مثلما زعموا أن عبقرى اسم بلد الجن فينسبون اليه كل شيء عجيب . ومن ثم زعموا أن تدمر من بناء الجن لما يرون من قوتها الباهرة وصنعتها العجيبة ، اذ كانت قد رفعت بالصفاح والاعمدة الرخام الابيض والاشقر (١).

وفي القصيدة نفسها تشكيل خرافي آخر قوامه ما روي عن زرقاء اليمامة ، وكان اسمها عنز أو يمامة من جديس البائدة ، وفيه يقول (٢):

أحكم كحكم فتاة الحي اذ نظرت الى حمام شراع وارد الشمد
يخفه جانبا نيق وتتبعه مثل الزجاجة لم تكحل من الرمذ
قالت : ألا ليتما هذا الحمام لنا الى حمامتنا أو نصفه فقد
فحسبوه فألفوه كما حسبت تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكملت مائة فيها حمامتها وأسرعت حسبة في ذلك العدد

(١) راجع الديوان ٨٢ ط . تونس ١٩٧٦ ، بلوغ العرب في معرفة احوال العرب ٢٠٨٠ .

(٢) الديوان ٨٤ ، ٨٥ .

وفي كتاب « نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب » (١) أن الزرقاء كانت أول من ملك من جديس بعد طسم وقد اختيرت لحكمتها وفضلها ، وقال ان فيها قال النابغة النعمان « احكم كحكم فتاة ... » وقد جرى المثل فيما أشار اليه الشاعر فقالوا « احكم من زرقاء اليمامة » وكانت قد أبصرت حماما يروم الورد وهي في مضيق ، فقالت :

ليت الحمام لي الى حمامتيه
ونصفه قدي تسم الحمام ميه

قال ابن سعيّد : « كان الحمام ستا وستين ، ونصفه ثلاث وثلاثون ، فذلك تسع وتسعون ولها حمامة ، فيكتمل بذلك مائة » (٢) .

وفي موضع ثالث من الديوان (٣) يذكر وعيد أبي قابوس النعمان بن المنذر، ويصور حاله ازاءه في تشكيل تشبيهي يستند الى خرافة متأصلة في المجتمع الجاهلي ، فهو يقول :

وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناعم
يسهّد من ليل التمام سليهما لحلي النساء في يديه قعاقع
تناذرهما الراقون من سوء سمعها تطلقه طورا وطورا تراجع

والحية الضئيلة من أخطر الحيات عند العرب ، وكثيرا ما يتناذر الراقون بعضهم بعضا لدغتها أو سمها بأقوال هي من نفثات السحر عندهم - كما يقول شارح الديوان - ويحاول الآخرون أن يعلقوا على السليم - أي اللديغ - الكثير من الحلي الذهبية ليبرا ، وكانوا يعتقدون انهم اذا علقوا الرصاص مات . وقد قيل لاحد الاعراب أتريدون سهره ؟ فأجاب : ان الحلي لا تسهر،

(١) لابن سعيّد الاندلسي ، نسخة مصورة أقوم بتحقيقها ١٠ ش.

(٢) « فقد » و « قدي » اسم فعل يعني « فحسب » وذكر الاصمعي أنه اذا كان الحمام بين جانبي نيق (أي أعلى الجبل) كان أشد لعدده ، لانه يتكاثف حيث يكون بعضه فوق بعض، واذا كان في موضع واسع كان أسهل لعدده .

(٣) صفحة ١٦١ من قصيدته التي مطلعها :

عفا ذو حصى من فرتني فالقوارغ فجنبا إريك فالتلاع البواقع

ولكنها سنة ورثناها(١) ، واستعان النابغة بهذه السنة ، ربما على التقليد ، وربما لايمانه بأن تعليق الحلي - كالجلاجل - يجعل السليم متيقظا ، لأنه لو نام سرى السم فيه فيهلك !

والوقوف عند النابغة أكثر من ذلك اهدار لقيمة الخرافة في اشعار غيره ، فاذا جاوزناه الى أمية بن أبي الصلت ، وصلنا الى بحر عجيب . فثمة أمواج متلاطمة ، وثمة ريح رخاء ، وثمة كهوف وأغوار . المرء لا يسعه إلا أن يعجب بذلك المتأله الذي وضع رأسه برأس رسول الله (ص)، ثم مات معاندا . ولقد نظم في خرافات الاولين - على أنه تاريخ - وقدم عدة صور للتوحيد، غير أن شعره لم يخل قط من خيال سداه الخرافة ولحمته ، وأمامنا نص واحد من شعره يقول فيه :

سنة أزمة تبرح بالناس	س ترى للعضاة فيها صريرا
لا على كوكب تنوء ولا ريب	ح جنوب ولا ترى طحرورا
ويسوقون باقر السهل للطو	د مهازيل خشية أن تبورا
عاقدين النيران في تكن الاذ	ناب منها لكي تهيج البحورا
سلع ما ومثله عشر ما	عائل ما وعالت البيقورا

فهذا التصوير قائم على خرافة جاهلية تقول ان العرب كانت اذا امسكت السماء عنهم وأرادوا الاستمطار عمدوا الى السلع والعشر فعقدوها في اذنان البيقور - أي البقر - وأصعدوها في الجبل الوعر الى الغرب من دون الجهات بعد أن يضرموها في النبات النيران ، وترتفع أصواتهم بالدعاء . وقد قال ابن الكلبي : « انما يضرمون النيران في اذنان البقر تفاؤلا للبرق بالنار » ولم يذكر أن ذلك كان ضربا من طقوس الاستسقاء ، وكان لدى جماعة من دون جماعة ، حتى ان شاعرا اسمه ودك او ورل الطائي سخر منهم بقوله (٢) :

لا درّ درّ رجال خاب سعيهم	يستمطرون الازمات بالعشر
أجعل أنت ييقورا مسلعة	ذريعة لك بين الله والمطر

وأصل في الخرافة الى جماعة الذؤبان - خلعاء العرب - وفيهم العشرات ممن تحدث عن الجن والفول وقد جعلوا لهما صورا غير معينة او ليست ثابتة،

(١) راجع بلوغ الارب ٢ : ٣٠٤ .

(٢) راجع اللسان مادة « بقر » والحيوان ٤ : ٤٦٨ ، وصبح الاعشى ١ : ٤٠٩ ومن السلع

المسلعة وكانت العرب تستعين بحطبة وبحطب المشر في اشعال النيران .

لان ادراكهم لهما لم يكن مستمدا من ابعاد حسية واضحة ، انما يتحقق كل الادراك بالوهم لانه في الاساس خرافة . وسواء كنا مثاليين فنضع الحدود الادراكية او التصويرية جزء من موضوعية ، فلا شك اننا في الحالين نوافق هؤلاء الذؤبان على انهم عاشوا تجارب مثيرة ورأوا ما جسده الخرافة في صور مكنتهم من معرفته . وهنا يطالعنا تأبط شرا الذي وصفه أبو كبير الهذلي وصفا رائعا (١) ، يطالعنا بنونية حسنة يقول فيها (٢) :

ألا من مبلغ فتيات جهنم	بما لاقيت عند رجا بطلان
بأنني قد لقيت الغول تلوي	بمرت كالصحيفة صحصحان
فصدت فانتحيت لها بعضب	حسام غير مؤتشب يماني
فقد سراتها والبرك منها	فخرت للبين وللجيران
فقلت : ثن . قلت لها : رويدا	مكانك انني ثبت الجنان
ولم أنفك مضطجعا لذيها	لأنظر مصبحا ماذا دهاني
اذا عينان في رأس دقيق	كرأس الهر مشقوق اللسان
وساق محدج ولسان كلب	وثوب من عباء أو شنسان

ويبدو هذا التشكيل قمة في رفض نظرية الانعكاس Theory of Reflection التي يصدر عنها الماديون الجدليون ، لان الشاعر أوجد المادة أو فلنقل أوجد موضوعا اعتقد بانه حقيقي ، فلم يستقل قط عن وعيه . في حين انهم يرون ان المادة حقيقة موضوعية تبدو مستقلة تماما عن ادراكنا . ولما كانت حواسنا صورة للعالم الخارجي ، فانه يعز وجود هذه الصورة من غير الاشياء المصورة . ويعني هذا ان المادة موجودة قبل الوعي ، فاذا كان ذلك كذلك فان تأبط شرا أوجد الجسم قبل ان يعي به فنيا . ويوشك ان يشبهه في هذا - بل في كل ما يدخل مجال التشكيل الخرافي - أبو عبيد أيوب العنبري ، وكان أحد الذؤبان أيضا ، ومن أكثر الذين تحدثوا عن الغول (٣) :

فله در الغول أي رفيقة	لصاحب قفر في المهامه يذعر
أرتت بلحن بعد لحن وأوقدت	حوالي نيرانا تلوح وتزهر

(١) راجع لاميته التي يقول فيها :

ولقد سربت على الظلام بمغشم

(٢) بلوغ العرب ٢ : ٢٤٢ .

(٣) السابق ٢ : ٢٤٧ .

جلد من الفتيان غير مثقل

وتحكي الخرافات أن الغيلان تو قد بالليل النيران للعبث بالسابلة ولايقاعهم في حبالها ، وقد تحدث الجاحظ كثيرا في حيوانه عن تلك النيران . وحديث النيران - على أية حال - مشوب بالعجب العجائب ، فبعضها قدس ، وبعضها كنار المهول ونار التحالف خيف منه (١) .

وما دمننا ذكرنا الغيلان فان ذكرها يفرض علينا أن نقول ان قوما من الاولين رأوا انها « ساحرة الجن » وهي تتصور في شتى صور، ودليل هذا قول كعب بن زهير (٢) :

فما تكون على حال تدوم بها كما تلون في أثوابها الغول

والغول غير السعلاة، وبعض الاولين قال عن السعلاة انها اخبث الغيلان، وقد زعم القزويني أن عمرو بن يربوع كان ابن سعلاة من رجل تميمي « وكان الملك من الملائكة اذ عصى ربه في السماء اهبط الى الارض في صورة رجل كما صنع بهاروت وماروت . فوقع بعض الملائكة على بعض بنات آدم عليه السلام فولدت جرهما ومن هذا الضرب كانت بلقيس ملكة سبأ ، وكذلك ذو القرنين » (٣) . وهذه احالة من احالات الوهم والتصرف في الخيال ، تشبهها احالات الجن ومعيشتهم مع الناس عمارا يأكلون من زادهم !

وندع تلك الخرافات وما أملت من التشكيلات التي لعب فيها السرد والوصف القصصي الدور الاول فيها الى ضروب اخرى من التشكيلات المثيرة نراها عند شاعر يقول عنه ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » انه عاش نحو ثلاثمائة سنة ، وهذا الشاعر هو عبيد بن الابرص الاسدي - من مضر - ولنسمع اليه يقول :

فالشمس طالعة وليل كاسف	والنجم يجري أنحسا وسعودا
حتى يقال لمن تعرق دهره	يا ذا الزمان هل رأيت عبيدا
مائي زمان كاملين وبضعة	عشرين عشت معمرا محمودا
أدركت أول ملك نصر ناشئا	وبناء شداد وكان أييدا
وطلبت ذا القرنين حتى فاتني	ركضا وكدت بأن أرى داودا
ما تبتغي من بعدهن أعيشة	الا الخلود ولن تنال خلودا

(١) انظر الفصل في تاريخ العرب ٦ : ٦٩٧ .

(٢) ديوانه ٨ ط . دار الكتب سنة ١٩٥٠ .

(٣) عجائب المخلوقات ١٩٨

وراء تلك الابيات رصيد كبير من الانعكاسات الخرافية مست كل شيء حتى عمره، واجترا بتلك التشكيلات على التاريخ الاسطوري فجعل شداد بن عاد بداية لحياته ، وقرن به ذا القرنين ونصرا او بختنصر ان لم يكن يعني به أحد ملوك اليمن . وقد بدت تلك العطاءات حقيقة موضوعية اذا قيسست بعالمه الشعري ، وهو عالم غريب ، لانه هو نفسه تعرض لاكثر محنة آخرها واقعته مع المنذر بن ماء السماء جد النعمان بن المنذر . والروايات تقول انه كان لهذا الملك نديمان تعجل في قتلها ثم ندم على ما فعله ، وجعل لذكرهما يوم بؤس ، وكأنه شاء أن يعدل فجعل ازاء هذا اليوم يوم نعيم . وكان في ملكه بناء عظيم مزدوج التكوين اطلق عليه « الغريان » وقد قيل انه هو الذي بناهما ، والبيت التالي يدل على أنهما يضرب بهما المثل :

لو كان شيء له أن يبيد على طول الزمان لما باد العريَّان

وتقول الروايات ايضا أن هذا الملك الجبار كان يضع سريرا له بسين الغريين ، فاذا كان في يوم نعيمه فأول من يطلع عليه - وهو على سرير - يعطيه مائة من ابل الملوك ، واذا كان في يوم بؤسه فأول من يطلع عليه يعطيه رأس ظربان (١) ثم يأمر بقتله ويفري (٢) بدمه الغريان. وفي أحد أيام بؤسه طلع عليه عبيد وقد أسن ، فصاح فيه الملك : ألا كان الذبح غيرك يا عبيد ؟ فأجاب الشاعر : أتتك بحائن رجلاه ! فقال له الملك أو أجل قد بلغ اناه . . . أنشدني فقد كان يعجبني شعرك . فقال عبيد : حال الجريض (٣) دون القريض . . . فقال له بعض القوم ما أشد جزعك من الموت ؟ فقال :

لا غرو من عيشة نافذة	وهل غير ما مية واحده
فأبلغ بني وأعمامهم	بأن المنايا هي الراصده
لها مدة ، فنفوس العباد	اليها وان كرهت قاصده
فلا تجزعوا لحمام دنا	فللموت ما تلد السوالده

فقال له المنذر : لا بد من الموت ، ولو عرض لي أبي في هذا اليوم لم أجد بدا من ذبحه ، فأما اذا كنت لها فاختر من ثلاث خصال : ان شئت من

(١) دويبة اكبر من جرو الكلب ننته الرائحة .

(٢) يطلى .

(٣) الريق .

الأكحل (١) وان شئت من الابلج (٢) وان شئت من الوريد (٣) فقال : ثلاث خصال مقادها شر مقاد وحاديها شر حاد ولا خير فيها لمرتاد ، فان كنت لا بد قاتلي فاسقني الخمر حتى اذا ذهلت ذواهلي وماتت لها مفاصلي فشأنك وما تريد ! فأمر المنذر له بحاجته من الخمر ، فلما اخذت منه وقرب ليذبح أنشأ يقول :

وخيرني ذو البؤس في يوم بؤسه خللا أرى في كلها الموت قد برق
كما خيرت عاد من الدهر مرة سحائب ما فيها الذي خيرة أنق
سحائب ريح لم توكل بيلدة فتركها الا كما ليلة الطلق

وقصد عبيد ولما مات طلي بدمه الغريان (٤) لكنه قبل أن يموت لم يشأ أن يودعنا الا بصورة يستمد عناصرها من واقعة عاد الذين ارسل فيهم هود عليه السلام . ويذكرنا حديثه عن ذي القرنين باشارة اسعد أبي كرب تبع الأوسط - ويقال له تبع بن كليكرب - الى ذي القرنين نفسه ، وذلك في قوله :

قد كان ذو القرنين قبلي مسلما ملكا تدير له الملوك وتشهد
من بعده بلقيس كانت عمتي ملكتهم حتى أتاهم الهدد

وهذا من قبيل الخرافات يزجي خبرا في عرف البلاغيين ، ولنا ان نتقبله أو نرفضه ولا سيما ان الاجماع قائم على رفض هذا الشعر من حيث ان قائله اسعد . غير انه لا يعنينا - هنا - قضية الحمل وما يتصل به من وضع ، اذ المعول على قدم الشعر فقط ، ولا بأس اذا كان من وضع شاعر قديم يعرف كل ما احيط بأسعد من أعاجيب . فقد كان مغرما بالنجوم ، ولم يكن يقدم على أعماله الا بأحكامها ، وروي انه هو الذي غزا جديسا وقتل زرقاء اليمامة ، وأكثر من هذا روي انه أول من كسا الكعبة الانطاع والبرود ، بل أسلم قبل ان يبعث الرسول (ص) بسبعمئة عام ، حتى لقد قيل انه انشد :

شهدت على أحمد أنه رسول من الله باري النسم
ولو مدّ عمري الى عمره لكنت وزيراه وابن عم

(١) عرق في اليد .

(٢) عرق في الرجل .

(٣) عرق فليظ في العنق .

(٤) راجع القالي في ذيل أماليه ١٩٥ وما بعدها .

ويبدو أن الشاعر - مهما يكن - صاحب مخيلة بصرية تربطه بتيسار الحكاية ربطا وثيقا ، بل ان كل شاعر يعتمد التشكيل الخرافي ، يجعل حكايته الرمزية مخيلة بصرية شديدة التمييز للأفكار التي يوردها ، والتي تكون عادة تقديمًا وتمثيلًا في آن واحد ، وهو في تلك الحال يمد أمامنا أسباب التعبير على نحو لا نطالبه فيه بالحقيقة كما يرويها التاريخ ، وبطريقة تستبعد نهائيا من أذهاننا ما يفيد بأنه يشكل مجازا محددًا . بل حسبه - كلبيد مثلا - أو النابغة - أن يجعل من شعره ترجمة عقلية - في تشكيل لغوي - للمفاهيم التي تركز عليها الخرافات كمعطى حضاري كان وينبغي أن يظل كائنًا ما ظلت الحياة .

الفصل السادس

الاسطورة في الادب المعاصر

مدخل :

قد يكون النقد الادبي من بعض الوجوه اشبه بفقه اللغة ، لانه في هذه الحال وفي محاولة تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الاولى حيث كانت المشاعر والخيالات والاحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها . فاذا صدر أي أديب عن نتاجه ، فأننا يجب أن نتخلى عن كثير من فكريات العصر حتى نفهمه الفهم الصحيح ، وذلك يربط لغته بتلك الاطوار التي اختلط فيها التفكير العقلاني بالتفكير الاسطوري . ومن هنا نفهم لماذا الاصرار الملح على ربط الفنون - والادب منها فن - بالميثولوجيا والماضي السحيق كله ، ولماذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم بالاسطورة على اساس وجود علاقة حقيقية بينها وبين العقل الباطن الجماعي .

ولعل افتتان الادباء بالتعبير عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل - وكلها من تقليديات اللغة باعتبار ان لغة العصر تقريرية علمية - لون آخر من وفاء الفن لماضيه ، وأكثر ما يكون هذا الوفاء حين نجعل الاسطورة احدى صور التعبير كالاستعارة مثلاً مع التسليم باختلاف مصدرها ، ثم نصدر بها من اجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص في مواقف الازمة والضيق .

لقد لاحظنا أن اليوت في رائعته « الارض الخراب » ينكب على الماضي

انكبابه على الرموز المبهمة والكنائيات المعقدة (١). وتخطت الاسطورة عنده كل العصور ، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محورا لنشاطه البلاغي بقدر ما جعلها كشفا عن أزمة انهيار القيم في أرضه الخراب .

ويذكرنا اليوت بالشاعر علي أحمد سعيد - وغيره كثيرون - وهو يصطنع اسطورة « تموز » كما يصورها الادب البابلي القديم في دائرتي الموت والبعث . واكبر الظن انه يحس كما لو كان موكلا بتأكيد « فكرة » الاسطورة في أكثر من قصيدة له ، غير أنه لا يستهدف « رصدها » في ذاتها والا كان عليه أن يعلن افلاسه وينتهي ، وانما هو يستلهمها ويتبنى أبعادها من أجل تصوير ضياع الانسان وموته على قاعدة تموزية ، أي ضياع من أجل أن يصل إلى الحقيقة وموت من أجل أن يبعث لحياة جديدة .

وشبيهه بأسطورة تموز ما يحفظه الادب المصري عن اوزيريس وعودته من عالم الاموات الى الارض فتجدد الحياة على سطحها كل ربيع ، وقد استغلها أكثر من شاعر محدث في معرض الموت والنوم والشتاء والليل ازاء البعث واليقظة والصيف والنهار، مؤمنا بأنها لا تعدو ان تكون من قبيل التجارب المتكررة تكرر أنماط الحياة .

ولم يكن الادب العربي القديم خلوا من محاولات ادبائه تجسيد معانيهم باصطناع الحكايات الخرافية والاسطورية وتضمينها حوادث تمتد أسبابها إلى عصرهم ، فجزير شاعر النقائض الكبير يقول :

إذا ما الليل هاج صدى حزينا بكى جزعا عليه الى الملمات

(١) يحسن الرجوع الى مقطعات من هذه المنظومة في الديوان Selected Poems ونرى على سبيل المثال في صفحة ٥٢ اشارة الى العرافة Sososttris وهي تتحدث عن البحار الفينيقية وبيلاذونا Belladonna سيدة الصخور ، وفي صفحة ٥٤ نرى رموزا شرقية في اطار خلااب يلعب فيه حيوان الدلفين وطيور العندليب والملك البربري ادوارا في تشكيل الاسطورة ، وفي صفحة ٥٩ نماذج من الكنائيات المعقدة حتى يشير الى Eugenides التاجر الازميري في بيت شعر يردفه بأبيات يقول فيها :
ش. ي. ف : سندات تدفع عند الطلب
طلبه مني بالفرنسية الدارجة
ان اتفلى معه في فندق كانون ستريت
واقضي نهاية الاسبوع في المتروبول
ثم يشب بعد ذلك الى حديث عن الساعة البنفسجية التي يرى فيها Tiresias المجهز
في الثديين الانثويين المترهلين ، تلك المرأة التي تأتي بالبحارة من عرض البحر وتترك ملابسها
وجواربها تجف في الشمس القارية ، وهكذا ... (ط . Faber & Faber) .

فيستحضر اعتقاد العرب الاولين بأن القتل اذا لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه «هامة» يقال لها الصدى فتصيح : اسقوني.. اسقوني ! ولا تسكت حتى يقع الثأر.. واذا لم يكن سبيل الى وقوعه واستعويض عنه بالدية ، فشمة طقوس وضروب من الكفارات المعقدة . ولاخذ الثأر ايضا مراسيم يشهدها او يمارسها اهل القبيلة باعتبارها جزءا من عقيدتهم ومن مكوثات انطولوجيتهم . وفي البيت الشعري يتصل الواقع الاسلامي بالانطولوجية الجاهلية عند صدى المقتول - وهو الزبير بن العوام - وكان قتل غدرا في قبيلة خصمه الفرزدق . فغيرها بذلك الشاعر رابطا بين فكرة اسطورية ومنطق عصره في التبرير . ويبدو أنه كان مفتونا بالاسطورة نفسها الى حد بعيد ، وبخاصة في ثلب القبيلة ذاتها ، اذ يذكر صدى آخر لمزاد بن الاقص قتل ولم تأخذ هي - في هذه المرة - بثأره ، فقال :

وبات الصدى يدعو عقالا وضمضا

فان جمعنا بين عصر الشاعر وماضيه ظهرت الحقيقة وارتبطت الاسباب . ومن ثم ينبغي أن تقدر تماما هذا الطراز الفني من التصوير على أساس الرجوع الى الاصل مهما نتوغل مع هذا الاصل في القدم . غير اننا نلاحظ أن جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن ايمان بأنه يقرر حقيقة ولا يرصد اسطورة ، وتقريره الحقيقة في هذا الاطار التصويري تسليم ما بارتباط الفن بالاسطورة بالوحي بالحلم بكل رمز يكتفي به عن رغبة في حل سبق ان ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد !

والقد كان الرومانسيون - في الحق - اول من احسوا بشراء الاساطير في مجال الفن ، فطرقوها بحماس بالغ ، وان كان طروقهم من قبيل الزعم بأنه تلقائي أو عفوي . والمعروف أن الخيال عندهم شيء سحري يقع خارج الملكات الواعية ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة ، ولهذا يتفقون على اعتبار الاسطورة جزءا من الواقع او هي متداخلة فيه ، فيذكرنا هذا براي يونج في ارتباط كل الاساطير باللاوعي الجماعي .

واستعان بها الرمزيون ايضا ، ولكنه استعمال الحلم ، حتى لكان الادب عندهم لا ينبع الا من جبرية مبهمة مكانها العقل الباطن . ومن هنا يعتقد كثير من الباحثين - وعلى رأسهم يونج - ان أي دراسة لتشريح ادب هؤلاء مصيرها الاخفاق المطلق ، ولكن لا بأس من مناقشة لغتهم على قاعدة ولاء الخلف للسلف وربط عملهم بتراث الماضي البعيد .

ولكن هناك نوعا من الرمز يستحيل في آخر امره الى ان يكون عملية خلق لاساطير جديدة ، أو بعارة اخرى يصطنع الاديب فيها « تكنيك »

الاسطورة . فيكتب عبد الرحمن فهمي مثلاً « يوميات أموديس » قصة ، ويكتب صلاح عبد الصبور « لحن » قصيدة ، ومن قبلهما كتب شلي « أوزماندياس Ozymandias of Egypt » مستقطبا فيها خواطره العاطفية واحساساته بالوحشة التي تشبه وحشة الصحراء(١)، كما كتب بيتس «ليدا والبجعة » عن غاية سياسية في الاصل ، والبجعة كما تعرف ترمز الى زيوس في الاسطورة القديمة .

تلك على أية حال أمثلة مفردة ولكنها دالة على قيمة الرمز وارتباطه بالاسطورة، ونستطيع أن نضيف أن المحدثين من ادباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين في الاقبال على الميثولوجيا . حتى لقد غدت عباراتهم كأنها امتدادات لتاريخ راسخ القدم ، فضلا عن وجود عبارات أخرى يومض الرمز فيها وميضاً محيراً ، ولاول مرة يكون النور مثار احساس بالابهام !

فهل آن الوقت لنقول ان من اسباب غموض الادب المعاصر - ولاسيما الشعر المرسل منه - اصطناع الاسطورة وخلقها ؟

توظيف الاسطورة :

لا تعنينا الاجابة عن السؤال السابق ، لان امامنا سؤالاً أخطر منه هو : هل ثمة قاعدة للاستعانة بالاساطير ؟ ويلحق به سؤال آخر هو : أي الاساطير الزم الى تعبيرنا الادبي الحديث ؟

والحقيقة أن امكانيات أية اسطورة لا يمكن أن تستغل الا اذا أتيح لها الاديب الذي يفهم مغزاها لتعليق « حالته » بها ، ولا يشترط أن يرتبط الادباء بأساطير قومهم ، فليست الاقليمية بالفيصل في تقييم التعبير، فضلا عن أن الاساطير في بدئها كانت للجدود ، وهؤلاء ورثوها أحفادهم جيلا بعد جيل .

ومع ذلك فقد تلمح في اساطير الشعوب جانبا من مكونات شخصيتهم، غير أن هذا لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة في هذه الاساطير . كهذه العلاقة التي تظهر في اسطورة تموز عند البابليين واسطورتي ديونيسوس عند الاغريق واوزيريس عند الفراعنة ، وكهذه العلاقة التي تظهر بين حوريس المصري المخلص وهرقل الاغريقي البطل وخريستينا الايراني المنقذ .

والامثلة أكثر من هذا ، غير أننا نكتفي بما ذكرنا لأننا سنرى - عند

(١) راجع : The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems :
p. 251, Oxford, 1941.

التطبيق - ان الادباء ينهلون من الاساطير دون نظر الى اقليم . فادونيس مثلا يستغل تراث الاغريق استغلاله لتراث العرب على حد سواء ، ويوسف الخال يتأثر عزرا باوند واليوت اللذين نهلا من ميثولوجيا الشرق ، وجيمس جويس يكتب « يوليس » متكئا على الاوديسا ، والسياب وصلاح عبدالصبور يستوحيان اوديب ، والثاني يسأم سأم اليوت ، وينتظر زوال الجذب الذي تمثله حضارة العصر .

ونصل على هذا النحو الى اجابة السؤال الاول ، وهو عن قاعدة الاستعانة بالاساطير . فليس يلزم والحال على ما بينا ان نقول ان الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية وهكذا . وانما يلزم الفهم والتمثيل ، فهم الموقف المعاصر واذابته في شبيهه الاسطوري ، ليكون الكل الذي يعطي الاحساس بالصدق التلقائي .

وفي ضوء هذا تصبح تجربة « سيزيف » أو « بروميثوس » أو « اوديب » مكونا عصريا أو مجالا للكشف عن أغوار انسان العصر ، وتكفي الإشارة لاحدها عند شاعر عربي لكي نسبر غور التجربة ، الا اذا ضعفت القرينة الى حد انها تعجز عن القاء الاضواء الكافية ، يقول ادونيس وهو يبرر بصورة اورفيوس :

عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم
حجرا غير أنني أضيء
ان لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الاله القديم
كلماتي رياح تهز الحياة
وغنائني شرار

ونحس على الفور بقصور الشاعر ، فلم تدل صورته على اورفيوس الذي كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد ويبني بهما « سيبا » ويهز اعماق « برسيفون » زوجة « بلوتو » الارضي . فضلا عن انها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسي معين ، وليس أدل على فشل الشاعر من صيحته في آخر القصيدة :

انتي لغة لاله يجيء
انتي ساحر الغبار

ولكن قد يكون الاختلاف في فهم « النص » دليلا على وجود القارئ القاصر ، فليس لازما ان يكون القصور من جانب الفنان ، وليس فهم القارئ

نفسه - من ناحية أخرى - مقياسا لاي توفيق ، وفي هذه الحال او لكي يكون الخلف في أضيق الحدود ، يجب على الاديب أن يكتسب صدوره عن المناسب دائما ، والا فليكن استخدامه للاسطورة بلا قيد ما كان قادرا على الابهام والتجسيد ، فلا يحتاج الى الناقد الذي يقول مثلا : لقد ضاع البطل هنا كما ضاع يوليس أو أن البطلة تبحث عن « الحق » كما بحثت عنه ايزيس من قبل !

ان التعبير بالاسطورة الزم اليه بساطة الاولين ، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة في تعمية ، فانه يفقد هدفه الاصيل وهو : تصوير الوعي الحضاري بتلقائية افتقدها هو وارتبط بها القدماء .

التطبيق في النشر :

وفي الانماط النثرية يميل ادباؤنا الى استقطاب عناصر الاسطورة في عرضهم قضايا انسان العصر ، بل يحاول بعضهم - ولاسيما الشباب منهم - أن يغلّفوا أفكارهم في صور ورموز تجعل نتاجهم أكثر غرابة من نتاج سابقيهم . ولسنا نزعم في تبرير هذا انهم يحاولون الارتداد الى عصر الخرافة باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضاياهم ، وانما نزعم انهم بدأوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم انفسهم . ومن اسباب معرفة النفس ، التعامل بالتفسير الاسطوري باعتباره أقرب تفسير ، لانه يرتبط بالاعماق او باللاوعي الجماعي اذا اخذنا بما يقوله يونج .

ولقد كان اتجاه الادب بصفة عامة - في الثلث الثاني من هذا القرن - نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق اغوارها ، عاملا مشجعا للاستقطاب الاسطوري ، ولا سيما عندما أخذ الكتاب يغيرون على اللامعقول مع انه احد مجالات العلوم النفسية . ومعنى هذا أن أدب اللامعقول ليس - على نحو من الانحاء - الا بعثا جديدا للاساطير ، ما دامت العناية قد اتجهت الى الغرض في متاهات اللاوعي وفوضوية الاحلام .

وربما كان توفيق الحكيم في مقدمة رمزي المسرح (١) الذين استفتوا اللاوعي وخاضوا تجارب اللامعقول . ونستطيع أن نقول أن استخدامه لاسطورة شهرزاد بأبعادها الفارسية والبغدادية والقاهرية لا يختلف عن استخدامه أثرا من آثار الفولكلور في « يا طالع الشجرة » . وان يكن ثمة من يؤكد انه انتقل

(١) في العالم العربي فقط ، وفي الغرب نرى بييتس واليوت وكوكنو وانوي واونيل . ومن الجدير بالذكر ان هؤلاء لم يكونوا يقبلون الاسطورة على علانها ، بل يغيرونها حتى وان استخلصوا شخصيات الابطال القديمة .

بمسيرحيته الاخيرة الى الوجود الحيوي بعد ان قيد نفسه في « شهرزاد »
بالرمز العقلي (١).

وقد اعلن توفيق الحكيم عن موقفه الجديد في مقدمة مسرحيته حين
قال « وموقف الانسان في الكون موقف عجيب ، انه يريد دائما ان يتكلم
وان يسأل وأن يتلقى جوابا » وكان هذا نفسه هو موقفه في شهرزاد ،
فشهريار يسأل ، ووزيره قمر يسأل ، والعبد العشيق يسأل ، بينا تراوغ
شهرزاد كما تراوغ الحياة او الطبيعة كما يقول المؤلف .

ويبدو أن توفيق الحكيم الذي شغل بجوهر الحياة في « يا طالع الشجرة »
كان يحاول ان يتعرف على ألوانها في « شهرزاد » وهو من اجل ذلك يقدم
شهريار في لونها الفكري ، ويقدم وزيره في لونها العاطفي ، ويقدم العبد
في لونها الشبقي .

شهريار يصرح لزوجته قائلا « ما أنت الا عقل عظيم » والوزير يقول لها
وقد حاولت ان تغويه « ما أنت الا قلب كبير » والعبد يقول بعد ان أغوته « ما
أنت الا جسد جميل » (٢) .

وشهرزاد في تلك الابعاد نموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة عن احدى
المشكلات الاساسية التي تصدى لمعالجتها توفيق الحكيم ، وصور بها اعماقه
في حدود ما منحته حضارة العصر . ولقد غدت المسرحية بعد طبعها اكثر
أعمال المعاصرين عرضة للجدل ، وان تكن لم تقطع برأي ، الا ان يكون هدف
المؤلف ان يسأل بلا توقع لجواب . غير أننا نلاحظ انها تكشف عن أزمة
الانسان العربي - أو المصري بخاصة - الذي أوصلته تربيته المحافظة مع
نزعه الى التحرر الى ما يعتبر قلنا او تطلعا نفسيا الى ما وراء ما يقال .

هل المرأة هي ما ترسمه يوطوبيا آباءه ؟

توفيق الحكيم لا يجيب ، ولكنه يحس انها ليست هي التي يراها في
قناعها الحضاري . هي مريضة مرضا ما وان يكن لا يشخص الداء ، وهي
مسوقة بغريزة عمياء ربما كانت الحرية التي تمنح لها سبب عماها . ولكن
اضطراب القيم هو نقطة البدء دائما !

وهو بعد ذلك تفتنه الرموز ، ولاسيما فيما يتصل بأساليب المعرفة .
وقد وجد في الفولكلور وفي السحر والكهانة ما ربطه بالانسان الاول يسوم
كان يهرع الى الغيبات يستفتيها . والنماذج التي لجأ اليها في « شهرزاد »

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل في العدد ٤٧ من مجلة التجلة (سنة ١٩٦٣) .

(٢) المسرحية ٥٥ ، ٧٥ ، ١١٢ (ط . الاداب - الثالثة)

كانت من المفاهيم التي لها علاقة بأسرار الشروق ، وهو يفترض ان قارئه عارف بها ومن ثم مر عليها في عجلة . وكان تعبيره عنها في صور محسوسة لا تحتاج الى تعليقات ، ولكنها لا ترتبط ارتباطا منطقيا . من هذه تقع الآدمي في دن سمس أربعين يوما ، لا يطعم خلالها سوى الجوز والتين !

ومن المحقق ان المسرحية بمثل هذا كان يجب أن تفري بمسائل أخرى، فراينا الدكتور طه حسين يكتب « أحلام شهرزاد » وقد عكس القسم الأكبر منها على أوضاع العصر السياسية . واستمد رمزه الاساسي من مكونات الحضارية دون تمسك كبير بحرفية الحكاية على ما يرويها ابن النديم في فهرسته (١) أو يرويها صاحب السيرة الشعبية عندنا .

وقد رسم فيها شخصيات تشعر بعجزها وقلقها ، وهي تسعى للتمسك بالحياة بكل وسيلة . لكنها غالبا ما تفشل ، لأنها لا تلجأ دائما الى العقل ، وعندما قدرت فاتنة - وهي تكاد تكون صورة شهرزاد - على هذا العقل أنقذت المملكة من فناء مؤكد .

ويجد الدكتور طه حسين في شخصية فاتنة وتديرها نقطة لانطلاقه الى تحديد مصير الانسان المعاصر ، بغض النظر عن قوى الظلم وتدمير الاعداء، وهو متفائل وحاسم بعكس توفيق الحكيم ، فقد ردت الى الشعب حقوقه المفصولة ، وبريء شهريار ، وساد السلام .

واذا كانت شهرزاد طه حسين صدرت في أربعينات القرن العشرين ففي الخمسينات كتب عبد الرحمن جبير « شهرزاد ملكة » رواية أجاب فيها عن بعض ما يحيط بها وبخرافات « كليلة ودمنة » من تساؤلات . ويجب الا نتصور ان الكاتب احتاج الى أن يحدد « مغزى » معين ، فلقد بدا انه لا يريد أكثر من مران عقلي برغم أنه يصرح في مقدمته « بأنها قصة الصراع العنيف الذي يدور في كل عصر حول طرائق الحكم » .

ومن المحقق ان المطالبة باشتراك الادب في معركة الحكم ليس امرا جديدا، ولكن الجديد عند جبير هو ربطه بين اساطير أكثر من بلد في دعوته . فكليلة ودمنة ذات الاصل الهندي تختلط بشهرزاد ذات الاصل الايراني ، ويخطط العقل العربي تخطيطات جديدة تضفي على السياسة مفهوما عربيا للعدل والمساواة .

وكان شعور المؤلف في روايته تجاه الماضي حادا ، واتخذت حدته

(١) راجع ما قاله محمد بن اسحق في الفهرست ٤٢٢ وما بعدها (ط . التجارية سنة

مظهر ابراز أغلب الشخصيات المشهورة عند الفرس والهنود ، فمن شهرزاد الى بيدبا ومن شهريار الى دبشليم ، الى صور اخرى ورموز لم تكن ميتة بسين يديه ، بل تحركت ترسم وتدبر وتضع آفاقا لميثولوجيا جديدة اذا صح هذا التعبير ، وكانت في آخر الامر تصويرا لمبدأ سياسي محافظ يدعو الى الديمقراطية الملتزمة على أساس ان القرى الهامة في اي مجتمع توجد عند الاذكىاء حتى اذا كانوا من صنف شهرزاد .

التطبيق في الشعر :

وليس يعني في النشر اكثر من هذا ، بين من كتب عن شهرزاد ومن كتب عن غيرها . فان انتقلنا الى الشعر ، فكأنما ننتقل الى الميدان الحقيقي للاساطير ، أو كأنما نسمع القصيد يقول : هذه بضاعتنا ردت الينا !

ونحن نقرأ أفكار الشعراء المعاصرين فنرى مادة هذه الأفكار في رموز تجعل شعرهم عسيرا أكثر من أي شعر سابق . لقد كان ييتس يتحسر على اخفاقه في التوفيق بين رموزه وصلتها بالاحلام ، وكان كثيرا ما يلجأ الى رؤى النساك ويتحول الى الخمائل الحريرية السوداء - كما يقول ريتشاردز - وأما اليوم فيقوم الشعراء الشباب بمحاولات رائعة لان يكونوا مثله مع رفض التحسر كله ، وبتسليم بكل الاساطير الشعبية دون ايمان ولا انكار .

صلاح عبد الصبور مثلا يرحل كما يرحل السندباد ويحكي حكايات الغربة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة ، وطالما وجد ملاذه في رموز الصوفية وال دراويش . ثم اهتدى في الفترة الاخيرة من حياته الى نوع من الشعر الغرامي ارتفع بايماءاته الى مستوى أعلى من مستوى شعراء الغزل العاديين . وأخيرا وبعد معركة متكافئة بينه وبين الواقع ، أصبح جحوده للمدنية الحديثة يشبه جحود اليوت بعد أن كان مجرد محاولات للتقرب منه .

وبدر شاكر الشياب يرفض - فيما يبدو - الظواهر المعاصرة لانها اعراض للانحلال والعدم ، وهو يقلب صفحات حياته - وكان المفروض ان تكون مشرقة بعد السيادة العلمية التي تسم العصر - فلا يرى الا السواد ولا يسمع من رنين الكلمات سوى نعيق الغربان وارتطامات الفؤوس فوق اللحد وأنين الجوعى . وربما كانت حكايات « ياجوج وماجوج » و « قابيل وهابيل » و « فاوست » و « أوديب » و « الخضر » مما يؤكد احساسه بالعدمية ، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تموزية للتعبير عن فكرة النهوض الجديد او البعث المنتظر .

فهو شاعر موت وشاعر حياة ، وان يكن تصويره للحياة قائما على ضرورة

تقديم النذور للاله « بعل » ليعود الخصب ، وما أصعب المهمة ، ومن ثم فليكن العجز :

ويمناي .. لا مقلب للصراع
فأسعى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين ...
لكنها محض طينة !

ويحضرنا هنا غير صلاح والسياب شعراء آخرون طفت عليهم اساطير الماضي أهمهم في رأي خليل الحاوي ، واكبرهم سعيد عقل ، واخصبهم ادونيس او علي أحمد سعيد . وسكوتنا عن ذكر غيرهم لا يعني اهمالنا شاعرة كنازك الملائكة او شاعر كعلي الحلبي او يوسف الخال او بعض الشبان الواعدين من أمثال علي كنعان ومصطفى خضر . والاخيران يستغلان الصورة الاسطورية كمضمون يبعد عن اعوجاج المذهبين ، ولا يخضعون في الوقت نفسه للاساليب الرومانسية في التعبير .

وانا اختم بادونيس لانه بديوانه « اغاني مهيار الدمشقي » الذي طبع في بيروت سنة ١٩٦١ حاول ان يبحث عن ذاته الحضارية فأخفق ، مع أن أسعد رزوق يقرر انه كان في خمسينات هذا القرن وبرغم الحاحه على الجذب والفقر واليأس واللاشيء يؤمن بعودة « تموز المنقذ » والفد الاحلي(١) . ويبدو أن الشاعر وجد نفسه فجأة في ظروف سياسية لم يقبلها ، فترك دمشق - في سنوات الوحدة - ولجأ الى بيروت ليضيع بين مغاور الكبريت وسحائب البخور وقد أصبح يمشي في الهاوية وله قامة الريح !

أصبح الشاعر الذي كان يتغنى بتموز كأسطورة لعودة الخصب الى الارض اليباب ، كان كافرا بكل أمل ، وحل الفراغ عنده في كل شيء . بل تخلى عن تسميته بادونيس واختار « مهيار » ليكون حاكما يحيا في ملكوت الريح ويخونه اصحابه ، واذا هو في « مدينة الانصار » غريب حتى ليحترق:

لاقيه يا مدينة الانصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقي يديه

(١) تحسن مراجعة كتاب « الاسطورة في الشعر المعاصر » ص ٥٧ وما بعدها (ط . آفاق بيروت سنة ١٩٥٩)

قوسا يمر القبر
من تحتها وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار

وكان قد رحل كما رحل « يوليس » وبحث كما بحث « شداد عاد »
وأراد أن يكون كما كان « سيزيف » في الاسطورة الاغريقية ، ولكنه انتهى
الى الضياع حتى ليقول في قصيدته « أوديس » :

من أنت من أي الذرى أتيت
يا لغة عذراء لا يعرفها سواك
ما اسمك .. أي راية حملت أو رميت
تسأل ، الكينوس ؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسأل من أي الذرى أتيت
تسأل ما اسمي .. اسمي أنا أوديس
أجيء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهر الناس
ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك
وها أنت في الرعب واليباس
أجهل أن أبقى وأن أعود !

اننا نرى علي أحمد سعيد في هذا الديوان شاعرا مجيدا بحق ، ولكننا
نراه ايضا يتخذ من الغيبوبة المفككة وسيلة من وسائل التدمير . واذا كانت
رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذي جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي الا يقلب
العلاقات فيرمي غيره بالصبا لانه في موقفه يبدو لهؤلاء الغير صائبا .
لكن لماذا ؟

لانه - في رأبي بعد ان خلق الانسان الجديد على أمشاج من التجريد
الصوفي والسيرالية المعقدة اقتحم هذا الانسان في « أغاني مهيار اللمشقي » ،
وشرع يرسم نفسه في مجموعة من المتناقضات يستعيد لها لغات الاشياء
ويكتب اسماءها او اسماءه هو فوق الماء وفي الهواء .

وفي ديوانه « المسرح والمرايا » الذي أصدره سنة ١٩٦٥ بعد « كتاب التحولات والهجرة » كان أكثر من صائب - حتى في تقنيته الشعرية - مع أنه أوتي حظ أن يكون آدم الموجود وغير الموجود أو المتجسد واللامتجسد ، وبهذه الصورة الغريبة سبق أن رفض شتى المؤسسات القومية حتى وإن كانت شيعية مع أنه شيعي :

هو ذا يرفض الامامه

تاركاً يأسه علامه

فوق وجهه الفصول

وأصبح في « المسرح والمرايا » بعد طقوسيات غامضة فيلسوفا غامضا وقد اكتشف عالمه الباطني الغامض ، حتى في الحلم ، وحتى في الرحلات التي يرفض أن تكون أقل عظمة وروعة من رحلة النبي محمد الاسرائية ، ويعرج مثله الى السماوات ، بل يجاوز الى سماء ثامنة موجودة في لا مكان .

أتراه اهتدى الى اليقين كما اهتدى الامام الغزالي على الرغم من أن مدائنه التي يبتدىء فيها السقوط ...

صحراء من سعالى

تغول

أو من قصب السعال

أهذا صبأ آخر مع أنه قال في « أغاني مهيار الدمشقي » يهاجم أو يتحدى صاحب السلطان :

سيدي أعرف أن المقصله

باتتظاري

غير أني شاعر أعبد ناري

وأحب الجلجله

خليط من رؤى متوهمة ، ورموز بدائية تشير الى تركيب العالم كما يراه بلا تمييز بين الانساني والالوهي . . بين الفيزيقي والميتافيزيقي ، أو بين الشهادة والغيب ! هذا برغم أن الشاعر من ذوي الثقافات العليا ، إلا أنه - كشاعر - لا يني يتردد الى عصر الثقافات الاسطورية كافرا بالايمان المؤسس على الوضعية والواقعية . ويظل آخر الامر مثاليا يتصور الكون على نحو

خاص ، وربما احتل الجنس الشهوي جانبا فيه يفرغ داخله انفعالاته بأساليب
منها أسلوب الشعائر البدائية .. تقول المرأة السمرء بعد أن غسلت قدميها
المرأة السوداء والمرأة الصفراء ، بما يشبه الحلم :

كوكب يرتمي علي
أنا الزهرة مختومة ...
أنا النار والموت عشيق
كشهوتي مسنون
وتفتحت .. يطلع الموت في نهدي
وجهي سحابة ...
ومراياي بروق وردية وغصون

وما لهذا أتحدث عن ذلك الشاعر . وإنما لاشير الى عالمه الذي ودع
على فتحته - أو عند بابه الضيق - تموز ، وذلك لنتقي غابات من الاسرار
والتعاويد والتهاويل ومهاوي السقوط .

الفصل السابع

الالتزام الديني

(١)

منذ قديم صاحب الدين الانسان ، فسلم به أحيانا ، ورفض أحيانا أخرى أن يكون عنده متاحا لفهم الحياة . ومن بين أولاء وهؤلاء ظهر أدباء برزت عندهم مشكلة المعتقد ، ولكنهم كلهم - بلا استثناء - لم يستطيعوا أن يقرروا أنهم انتهوا الى الراحة المنشودة . وصدروا عن نتاج تردد بين سماحة الايمان وحماة الالحاد ، فلم يجد الناس عندهم ما يجعلهم ينكرون المتعة الفنية . الا اذا كان التعنت رائدهم ، وفي هذه الحال يزعمون ان زندقة ابي العلاء المعري - مثلا - تحطم كل استمتاع بنثرته الرائعة « رسالة الغفران » وان كفر شلي بالانظمة المسيحية أفسد مسرحيته « بروميثيوس طليقا » وفيها الحب الممثل في الطبيعة هو جوهر الدين .

ان هذا لا يمكن ان يحدث اذا برئت النفوس من الهوى ، ومن ثم ليس لنا بد من ان نسلم بتلك الظاهرة تاريخيا على الاقل . وتقرر في الوقت نفسه ان سلسلة المعارك العقيدية التي وقعت كانت من الايجابية بحيث تركت آثارها في النتاج الفني عامة . ودلت من قريب ومن بعيد على ان جوانب الخلاف قد تبدلت او كانت تتبدل ، وان من كان يقف مع اليمينيين في مدة ما ضم في مدة أخرى مع اليساريين . ثم ان خطوط المعركة ذاتها اضطربت وتشابكت بحيث أصبح من المحال ان نميز بدقة بين المعتقد الديني والموقف الحياتي كله . ولهذا كان من الطبيعي جدا ان يظهر فريق الادباء الذي لا يهتم كثيرا بمعتقده ، او لا يجد مبررا ليعلن موقفه مع اليمينيين او اليساريين . وما نظن ان من حق اي ناقد أن يحكم على هذا الفريق بالحكم الشائن،

لانه لو كان من المقرر أن يمتدح أحد النقاد من كان معه في أي موقف فليس له الحق في أن يذم معارضيه . ومن هنا نفهم لماذا لا يعتد بكثير من نقد الماركسيين حين يحملون على أدباء المسيحية ، ولماذا لا يعتد أيضا بنقد المتزمتين للماركسية ؟ أليس عجيبا أن يتجاهل الفريقان أن من أسباب الخيانة للنقد الأدبي استسلام الناقد لأغراء العقيدة ؟

لقد أدرك أساتذة النقد هذه الحقيقة ، وكان ادراكهم لها أحد أسباب نزاهتهم وبالتالي أحد عوامل تفوقهم . ومن الأمثلة البليغة على هذا - في تراثنا - الباقلاني والآمدي والجرجاني ، وقد استطاعوا أن ينظروا بعينين الحيات إلى مخالفاتهم في العقيدة . بل قدموا واحدا كبشار بن برد - وهو الطاعن في الاسلام - على واحد كالبحتري في كثير من المواضع ، وكان هناك شبه اجماع بينهم على أن الاخطل المسيحي كان أشعر من جرير والفرزدق في موضوعات بعينها .

ماذا أقول ؟

بل كان هناك من يؤكد أن الاسلام أضعف من الشعر الجاهلي ، على أساس أن الدين يقلم أظفار الشاعر ، وأن الشعر الذي يستحيل « خطبة منبرية » كشعر حسان بن ثابت لا يمكن أن يرضينا دائما . وفي بعض السير الشعبية نجد عطفًا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بدينهم ، بل قد يقوم بدور الخيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحي صادق .

أن هذا الموقف القديم يذكرنا بموقف الدكتور جونسون - وهو أحد أساطين النقد - عندما قرأ ابتهالات كريستوفر سمارت للطبيعة قال « أنا شخصا لا أمانع في الصلاة معه كما أصلي مع أي شخص آخر » (١) .

ويبدو أن جونسون لم يلق أحدا يخالفه ، كما أنه لم يخرج عن كونه يؤدي رسالته على وجهها الصحيح . ونستطيع من وجهة نظره أن نعزو تفوق أمثال سمارت - وعلى رأسهم هوبكنز واليوت وفروست - إلى ما يعزي إليه تفوق ميلتون وشلي وماثيو ارنولد ، الذين كتبوا شعرهم بعيدا عن ظل العناية الالهية . أنهم جميعا قادرون على أن يجعلوا قارئهم « يحسن الاستمتاع بالحياة أو يحسن تحملها » (٢) .

(١) الشعر لاليزابيث دور ٢١٢ ترجمة محمد ابراهيم الشومس (ط . منمينة سنة

١٩٦١) .

(٢) السابق ١٢ .

ولننظر الى بعض المحاولات التي تبذل اليوم في سبيل تأكيد ان الدين مقوم من مقومات المجال السلوكي للانسان ، ولهذا يجب الاستغنى عنه . انها من غير شك استمرار للمجاهدات القديمة ، أبرزها محاولات « اوجست كانت » وهو يقيم صرح فلسفته على أسس كاثوليكية بالية ، وأحدثها ما يقدمه المعسكر الغربي - السياسي - باسم المسيحية من أعمال فنية مختلفة منها : الافلام الدينية ، وطبعات الكتاب المقدس في صور فنية مغرية ، ونداءات لبعض القادة تشبه نداءات محمد والمسيح !

وعندنا في العالم العربي يصدر اكثر من واحد عن محاولات لتخطيط « الفن الاسلامي » فيكون عملهم امتدادا لما يؤديه المحافظون في مواجهة الافكار المتطرفة ، وأهمها المبدأ الذي يروج له الماركسيون وهو « الفن سلاح » والقاعدة التي يقف عليها الفرويديون متأثرين بنظرية داروين .

واني لارجو أن أشير الى أننا حتى لو اعتبرنا الفن سلاحا ، فليس معنى ذلك أن نأخذه بالمقاييس المادية ، فنجعل الاله بالضرورة مفروسا في الارض باعتباره قاعدة الهيكل الاقتصادي . كذلك لسنا ملزمين اذا سلمنا بما يقوله الفرويديون أن نزيل عن الانسان شفافيته او جانب روحانيته ، ثم نجعل غرائزه امتدادا حقيقيا وطبيعيا لغرائز الحيوانات التي سبقته .

كلا !

ونحن نؤثر أن نكون من جانبنا أمناء على الحقيقة مهما تكن طبيعتها . وعندما يصدر الاديب بأية فكرة عنها ، فهي شيء مصنوع ما كانت في حدود المناقشة .

لقد حدد بعض الدارسين منهجا للفن الاسلامي على أساس ان الاسلام - كأي دين سماوي - يبحث عن الحقيقة ، في حين يبحث الفن عن الجمال . بل على أساس الا يتحدث الفن الاسلامي عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية ولا يكون مجموعة من الحكم والمواعظ والارشادات ، وانما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع ، يكون التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوير الاسلامي لهذا الوجود .

هنا وجه الخطر ، وان يكن ثمة من يقرر ان الفن الاسلامي ليس من الضروري أن يتحدث عن حقائق الاسلام وشخصياته وأحداثه ، ولكن من الضروري أن يتحدث عن الحياة كلها في لحظات ارتقاؤها فقط .

وجه الخطر أن هذا يفرض مضامين مهما يكن لها أن تتنوع فليس ينبغي

أن تصف لحظات الهبوط الانساني . واعتبارنا الفن تقيضا للحقيقة لانه يبحث عن « الجمال » انكار لجوهر الجمال نفسه لانه حقيقة ، وان تكن حقيقة وجدانية . وما لنا ننسى أن وجدانية الحقيقة شيء لا يلغيا ، كما لا تلغي تجريبيتها جوهر العلمية باسم أن حقيقة الدين غيبية !

كان أولى بهؤلاء الدارسين الا يخططوا للمنهج على اساس ان يسألوا : في أي موضع يقف الاديب أو الفنان بالنسبة للاسلام ؟ لان طبيعة العمل الادبي تفرض عليهم أن يسألوا : ما مدى قدرته على الاعطاء في موقفه الانساني كله ؟

وليس المهم في سبيل تقويم نتاجه أن نتأمل عنصر اللذة مثلا ونقيسها بالمقاييس التي يفرضها الدين فقط ، وانما المهم ان نتأمل هذا العنصر في حدود ما يهيئه لنا من حسن استمتاع بالحياة أو حسن تحمل لها ! ليس المهم أن نسأل : أهو بار أم خاطيء ؟ ولكن المهم أن نسأل : أهو من الادباء الاصيلين أم من المزيفين ؟

خلاصة القول اذن أن نذكر أن ضروب الفن وعناصره هي من التعقيد والتشعب بحيث لا يحق لأي ناقد أن يسفه أي أديب لمجرد أنه يؤمن أو لا يؤمن بهذه العقيدة أو تلك .

(٣)

ولقد يقال ان هذا يصح لو كان المعتقد ثانويا ، اما وان الاسلام يتغلغل في حياة أفراد فان مسألة التزامه - في الادب - يجب أن تكون محل تقدير . أفلم يصدر عنه شاعر كمحمد اقبال فبرز ذلك البروز الذي أقعده في قمة الكبار ؟ ولكن يمكن أن يوضع مقابل الباكستاني الشاعر السوري عمرااميري لنسأل : ولماذا لم يحتل هذا الشاعر العربي القمة نفسها ؟

وربما عن لنا أن نختار « وسوسة الشيطان » نعبد الحميد جودة السحار كنموذج للواقعية في التصور الاسلامي ، فنسأل : أتراها ترقى الى مستوى « الطريق » التي كتبها نجيب محفوظ وهي فيها خطيئة ولم يستهدف بها صاحبها كالسحار تماما « تلذيد القاريء » ؟ .

أنا أعلم أن المقارنة ظالمة بقدر ما بين الكاتبين من عقم وخصوبة ، الا أنني لا يمكن أن أضنع واحدا كالسحار في النور وأترك في الظلام نجيب محفوظ لانه لا يصدر عما صدر عنه غيره . بل ربما كان نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا »

أخلق بالتقدمية من أي كاتب رمي بالمروق ، ولعل من حمل عليه أمس يدرك اليوم أنه لم يزد شيئاً في معارك العقيدة المستمرة .

وتحضرني لنجيب محفوظ هنا مجموعته القصصية « دنيا الله » وفيها شجب أسلوبه التقليدي في القص ، وتخطى حدود المظهر من الوجود إلى مطلق الوجود . ولقد اصطنع العبث أو اللامعقول أحيانا ، ولجأ إلى الرمز في أثناء مناقشته لقضيتي الحياة والإيمان . ونلاحظ بسهولة أنه وهو يطلب منا أن نتجاهل الموت لعشوائيته ينادي بعقوبة العقيدة ، ولكنه يلح على الإحساس بالغربة والضياع .

أترأه فقد الإيمان ؟

لم يبدو وكأنه يرفض السعادة ويأبى أن يرسم طريق النجاة ؟

لعله انتهى إلى أنه لا شيء موجود أو إلى أن الوجود المطلق هباء ، ومن ثم حمل كل كائن عناصر فنائه . والإنسان الذي يعيش والإنسان الذي يموت كلاهما عدم ، ومن ثم يجب أن يختلس ما يطمع فيه كما اختلس « برمجة البغايا » تشوة الأثم في جوار جامع الدرب . والحياة التي تنتهي فجأة بحبل على ما في قصته « ضد مجهول » لا رخص من أن يحرص عليها أحد !

وهكذا ، وهكذا ..

حتى لنستطيع أن نقول أن نجيب محفوظ الذي سلم بمقدرات الدين في أكثر أعماله ، وقف أزاءها في هذه المجموعة وقفة المواجه المتحمدي أو وقفة المتسائل المشدوه ، ولنقل وقفة المحير أمام أخطر المشكلات .

وفي قصة « جوار الله » وقصة « جامع الدرب » وقصة « زعبلاوي » شك عات ، وعبث ، وتجربة رصد للعلاقة بين المخلوق وخالقه . ولكن أحدا لا يزعم أنه يجدف فيها ، وأنه يجعل من صفات الله صفات لزعبلاوي الدرويش الذي يوجد في كل مكان ويعرف كل شيء ويشفي المريض ويهيب الثراء ويسعد الشقي .

إننا لو أخذنا نجيب محفوظ بما يرسمه المتزمتون ، لفقدنا قاصا يستطيع بمواهبه الخصبة أن يجعل نفسه مجالا للدرس والمناقشة .

(٤)

أذن نرانا مضطرين إلى القول بأن الأديب الكبير الذي لا يرضى طائفة المحافظين لديه دائماً ما يقوله لهم بقدر ما يقول لغيرهم ، وهو يلفت المنصف

منهم دائما الى ضرورة التسليم بشرعية وجوده . وأي نقد لنتاجه يعلق بتحيز سابق ، يظل عرضة للرفض حتى يشفع بمحاولات نقدية أخرى . أما هذه المحاولات فتبدو على الأقل في صورة استكشاف لعناصر البهجة والعبوس ، أو في تقييم درجة الصدق فيه ، أو في الوقوف عند رموزه التي تحمل في طياتها تلقائية الحدس واصالته .

ومع ذلك فلنقرر اننا لا نرانا محتاجين الى احد يحاول ان يقنعنا بمعتده لكي تؤمن بأي شيء ، وانما حسبنا ان نراه يصور بالكلمات احساسه بمطلق الحياة . واذ ذلك نصل معه اما الى نشوة الصوفي ، واما الى احساس الاخوة ، واما الى التعاطف - ولا أقول الموافقة - مع الشكاكين الذين يصرعهم الاخفاق . وفي التدليل على هذا نقرا من جديد قصة « زعللوي » أو « رسالة الغفران » فهل ترانا لا نظفر بالمتعة الكاملة ؟

ولنقرأ ايضا بعض ما يقوله ماثيو ارنولد لحبيبته في قصيدته « ساحل دوفر » بعد أن أعلن استحالة الاحتفاظ بأي معتقد :

أواه يا حبيبتي ! فلنكن مخلصين كل منا للآخر
ان العالم الذي يبدو
وهو يمتد أمامنا كأرض من الاحلام
متنوعا بديعا جميلا
ليس به في الحقيقة بهجة ولا حب ولا ضياء
ولا يقين ولا سلام ولا ما بقي من الالم
ونحن هنا كأننا في سهل مظلم
يجرفنا تغير النضال والهرب
حيث يتصادم جيشان أعميان في الظلام

وكذلك نقرا ما يقوله شلي في اوزمانديس المصري ، وقد ذكرنا في فصل سابق انه يصور بهذه القصيدة وحشته . ونضيف انه على زهده في تأكيد أي هدف اخلاقي واضح بها فانها برمزها لا تقل تأثيرا عن وعظيات المتزمتين ، يقول :

قابلت رحالة من بلد قديم
فقال : هناك رجالا تمثال حجري ضخمتان وبلا جسم

تقفان في الصحراء وبالقرب منهما على الرمال
وجه مهشم مدفون حتى نصفه
تدل شفته المتقلصة العابسة وروح التسلط البارد
على أن ناحته كان يقرأ تلك النوازع عنده
وبقيت لتظل مطبوعة على هذه الاشياء الميتة
وفوق القاعدة ظهرت هذه الكلمات :
أنا أوزماندياس ملك الملوك
أنظر أيها الجبار الى أعمالى ثم اياس
فقد عفا كل شيء .. وحول هذه البقايا
من الاطلال البالية
تمتد الرمال المنبسطة قفرة جرداء بلا حد !

وقريب من ذلك ما صدر به صلاح عبد الصبور في ديوانه « الناس
في بلادي » اذ صور أبا الهول يتحدى كل شيء حتى الله نفسه . وفي القصيدة
التي تحمل اسم الديوان يواجه الخالق بأسئلة عن الحياة ونفاذ كلمة القضاء،
ثم يصرخ في عتب مر أو في تحد ساخر :

يا أيها الاله
كم أنت قاس موحش يا أيها الاله !

ومن المؤكد ان ذلك الاله لم يكن هو الذي تغنى له أغنيات الحب ، لان
هذا كان صغيرا ، وكان ايضا اسمر ، ويعطيه خده قبل ان يمنع الخطوة عنه .
ثم انتهى كل شيء كما يأمر الاله الكبير بأن ينتهي كل شيء ، وضاع معبوده
فسمع الرياح تبكيه ! وفي ديوانه « أقول لكم » لا نحس تمردا قط ، كذلك
لا نحس استسلاما لاية غيبية . وكان ارتباط المضمون العقيدى فيه بقضية
الانسان يشكل مجموعة من شعارات أصبحت في نهاية الامر ايدىولوجية
معتدلة لا جنوح فيها الى يمين ولا الى شمال .

ولكن غيره أعلن عصيانه الكامل كما فعل ادونيس الذي صلى لتموز ،
ثم صلى للرفض . ونحن لا نزع من مجابته للواقع على هذا النحو يعني تقمته
على ما فيه من قصور ، وانما يعني أنه أصبح يؤمن بنوع من اوستقراطية
فكرية جعلته ينكر كثيرا مما درج على التسليم به .

واما خليل الحاوي فيبدو المعتقد الديني عنده ولا سيما في «نهر الرماد»
مجاهدة صوفية يمتزج فيها الله والزمان والطبيعة والروح . غير انها لا تصل
الى مرحلة « الوجد » الكامل وتصطدم بتناقضات الحياة ، فلا يملك الا ان
يصرح بأن الدين كالعلم لا طائل وراءه . ومع ذلك فقد نراه يتوسل الى تموز
كما توسل الى ادونيس !

وهكذا نحس تلك البلبلة التي تكون دائما مجال بروز ، ونحس ان الشعراء
كغيرهم من المشتغلين بالادب يقفون من الدين مواقف مختلفة ، ويرسمون الله
صورا شتى ترتبط بشيء لا يمكن الاحساس به بدرجة واحدة وبصورة في كل
حين . ولعل هذا يفسر احساسهم بأن ذاتهم مقيدة ، وان طاقتهم يستهلكها
الصراع الداخلي من أجل الظفر بالايمان . . اي ايمان !

واكبر الظن ان الاديب الذي يستطيع ان يصور هذا الصراع يحطم عنه
قيده - ولو الى حين - ثم يعود اليه عن طواعية ، ليعيش ازمته الى الممات .

البَابُ الثَّالِثُ
دراسات تطبيقيه

الفصل الاول

أصابعنا التي تحترق

(١)

في هذه الرواية نتقبل انسان الدكتور سهيل ادريس في ايدولوجية لا تعتدي على نمو شخصيته ، وتعيش معه بمنطق الرواية دون أن تبدر منها بادرة للسيطرة على عقلية القراء ، حتى اذا دخلت معركة البقاء كشفت بتصرفاتها عن الضعف الذي يصاحب حياة البحث والقلق .

ان هذا الانسان - بهذا التخطيط - هو سامي وحده ، وقد وضعه المؤلف في اطار من الاحداث ذات الاساس الواقعي ، ومن خلاله قدم مواقف أبطال لم يكن لها غرض الا « تمجيد » كفاحه وهو يواجه تحديات الزمن والقدر وبين الحين والحين نرى منه ثمة وعيا يستهدف به ان يؤكد أنه -دون الجميع- يحرص على « المبدأ » حتى في لحظات ضعفه وانحطاطه .

وبرغم هذه الانانية - وقد نجح بها في تجسيد مأساة انسان العصر المثقف - فاننا نحس لونا من التعاطف استغله في الشكل الذي اختاره كي يبتعد به بعض البعد عن الشكل الكلاسيكي لاية رواية . ونحن هنا اذا اعتمدنا التصميم المعروف الذي يجعل « العقدة » مبدأ القصة داخل عمليات السرد المنطقية ، فاننا نحس بافتقاد عنصر الروائية في الشكل الذي قدمه سهيل ادريس .

وتكمن الروائية الحقيقية في « أصابعنا التي تحترق » وراء اهماله الواضح للزمن الذي يوقت عادة سير الاحداث ، وهذا في حد ذاته نقطة من الممكن أن يهاجمه منها الكلاسيكيون ، كما يجابهن بمأساة الاديب في

تصورات درامية لا تشغل حيزا واضحا ، وذلك بدوره خروج على الاسلوب المألوف . مع اضافة ان الاحداث والافعال لا يمكن ان تكون - عنده - محور العمل الروائي ، فان وراءها تيارات نفسية من الطريف رصدتها بتلقائية وبساطة .

ان هذا الاتجاه - وهو يقترب من الخطة التي وضعها اللاروائيون - لا يتغير ، حتى وهو ينتقل بعد نصف الرواية من سرد على لسانه يختلط فيه الانا والهو الى سرد على لسان « الهام » البطلة الثانية في « اصابعنا التي تحترق » .

وفي الحالتين تتابع الصور ، دون ان يكون هناك اقحام من جانبه لتبريرها . بل لم يحاول قط ان يفرض حلولا ما ، مع انه كان يحرص على ابراز موقفه المقرر ، وكان من السهل ان يتورط في بعض التقارير الجامدة .

معنى هذا كله ان الرواية يجب ان تثير انتباه النقاد بشكلها الجديد ، او بصورتها التي اختارها لها سهيل ادريس . وهي قد توغر صدر التقليديين حينما يرون فيها جوانب من السيرة والسيرة الشخصية وصفحات من يوميات ولمحات من اعتراف ، كما انها تقبل عن طواعية مناقشتها على بعض الاسس الموضوعية للرواية ، فتكون من ثم اشبه بالشيء السحري الذي يوجد ولا يوجد ويبرق وينطفئ ويكون شتى الالوان دون ان يضيع .

هي اذن الكائن الجديد الذي يتسع للحياة بكل تناقضها ، والذي يقبل ان يختلط فيه المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي ، وتمتزج به الحركة القصصية بالموقف الشعري ، وتتجاوب الانا داخله مع ايقاع الحدث .

انها عملية ناجحة ، لا تختلف عن صنيع نابوكوف في « لوليتا » وتدين لخطة الوجوديين في القصة !

عملية لا يعيبها اختصار التفاصيل ، وان يكن يعيبها عنده اهمال ابعاد القضية خارج نفسه . فسامي صاحب مجلة ادبية ، صلب واقعي ، اوتي موهبة الدأب والجمع بين المتنافرات ، ومنتم لا بد له ان يطمئن الى قيم ما . وكان من السهل ان يعكس المؤلف آثار ذاته وكأنه اراد ان يظهر في مستوى « المعترف » فقط .

ولكن ما الرواية نفسها ؟

هي في الحقيقة لا تلخص ، وانما تظهر خطورتها في كونها تعبيراً عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الابعاد السياسية والاجتماعية والفكرية، وبذلك يدق سهيل ادريس مسماراً جديداً في نعش نظرية « الفن للفن » . غير أن التزام سامي بهذه القضية - وهو موقف المؤلف نفسه - لم يصرفه عن أن يعيش تجربته كأنسان يريد الدعة والحب والمال . وكان هذا النوع من التوازن هو الذي يلفت القارئ ، بحيث كان يضيع تساؤله عن مدى واقعية المواقف في حرصه على متابعة عاطفيات البطل .

واذ أقول « واقعية المواقف » فانما أعني انتفاء معادلهما الفني بالفعل ، لانها في الرواية ذات أساس حقيقي ، أو هي نقل آلي لناس حقيقيين يسهل ذكر اسمائهم هنا . ولكن المؤلف الذي كتب « الحي اللاتيني » على نحو الاجترار العاطفي لم يكن ليرصد علاقاته لمجرد الامتاع الوجداني أو الدعاية المباشرة ، فان قصصه اذا ما نظرنا اليها ظهرت في مجموعها ذات أعماق تنطوي على فلسفة لا يسهل طرحها ولا يمكن - في الوقت نفسه - التحرر من التأثير بجمالياتها .

واذن فنحن ازاء روائي ذكي قد يجابه بالموقف الفكري في قوالب هتافية، ولكنه يملك القدرة على أن يوحى بما يجعلنا نتعاطف تعاطفاً كاملاً معه . ولقد اصطنع مؤثرين رئيسيين في تطبيق هذا المنهج ، هما خلفيات المجلة وعطاء الاديب .

ان المجلة استخدمت محكاً للأشخاص فكشفت عن جانب طموحهم، وبينت المخلص للقضية التي يعيشها سامي كأديب له حق وعليه واجب ، وقدمت صراعات المخلصين للقضية العربية التي توجت بانتصار المصريين في بورسعيد .

واما عطاء الاديب فكان يظهر - بصفة خاصة - في منحاه العاطفي حتى لقد اشاع الاضطراب في أي مناوئ له سواء أكان هذا المناوئ من الارجوانيين ام من اصحاب الهلال . في حين لم يهبط بـ « كريم » الى أسفل مع أنه رشح للخيانة ، وذلك لان عطاءه كان من أجل أن تسوى قضية العرب .

وهكذا نرى أن عاطفة سامي تكشف عن كثير من نقط ارتكاز الرواية . واذ ترد بعض مواقفها الى قصائد شعرية فانها تلزمنا بالآل ننظر لرواد المجلة بانكار قدر ما نصدق عنهم كل ما يوصفون به ، فالانفعال الشعري ظاهرة لم تجمد ايدولوجية المؤلف بحال .

والى هنا تكون الحاجة لمعرفة المخطط الرئيسي للرواية قد بلغت الغاية فنقول : وهل يجدي تقديم هذا المخطط ونحن نرانا نرتفع الى مستوى فكري مثمر ؟ اننا نكون بهذا التقديم أقل التزاما بأخلاقية الرواية ، وعليه نفقد شاعرية «السرد» وإيجابية الموقف . والى جانب ذلك لا تقدم تبريرا مقنعا لاشخاصه ، الا ان يكون قد قصر نطاق التعريف على طبيعته المشيدة من خلال طبيعتهم المدمرة .

ومهما يكن من شيء فان سامي يشترك في تأسيس مجلة « الفكر الحر » ويعوزه المال ، وفي هذه الاثناء تدخل الهام حياته فيرى فيها قضيته ويضمها اليه ، ولكن الارض التي يقفان عليها تميد بهما حتى يجدا نفسيهما معا على طرف مناقض للآخرين ، واذا ذاك تضيق بهما الامة وتكون المقاومة العنيفة التي تبديها « الفكر الحر » حتى تقف في النهاية على قدميها رمزا لتماسكهما . وفي الاطار نفسه تتحرك مشكلة الاديب العربي وتتشعب مقاييسها حتى لتبدو مجردة ، تحاول ان تفرض كيانه في هتافيات تتكرر . فالاديب لا ينبغي أن يزيف موقفه ، والادب السوفياتي ليس حرا ، والانقياد للمكارثية هو تماما كالخضوع للفاشية وهكذا !

وفي كثير من الصفحات نرى أن الدكتور سهيل ادريس حاول بهذا التكوين أن يجعل مشكلات الجيل مدار بحث فني خالص ، فموقفه من المؤسسة الثقافية - وهي التي تعينه على العيش وتوفر له بعض مال المجلة - يكشف عن طموح الاديب وتأزمه المالي معا ، وليس تلاحق شعوره بالقلق والسؤال عن حقيقة رسالة المؤسسة الا دليلا على الحيرة في تقييم الكرامة .

اما موقف كريم المتذبذب من الارجوانية فيبرز موضوع العلاقة بين المبدأ في حالة وجوده كنظرية وفي طريقة تطبيقه ، كما يبرز ضياع الانسان في نوع من السلوك المضحك . ولم يحاول سهيل ادريس ايضاح آرائه هو عن طريق استبطان مشاعر كريم ، لان سلوكه الظاهر كان أكثر من شاهد على هذا الرأي !

وثمة تجربة عصام حلواني ، فانها على الرغم من تأكيدها حرية الادب لا توفق بين رغباته ورغبات بيته ، فكان دمار عش الزوجية وفيه الصغار نذير خطر لمن يظن ان للادب من حيث هو فن مطالب شبقية تتعارض مع الهناء العائلي .

وهكذا تتضح زوايا الرواية ، ثم تسطع الاضواء اخيرا على شبه انتصار لفنية الاديب مع احتفاظه بقيمته كإنسان صاحب قضية ، وكرجل يعلق قلبه بانثى واحدة او يرتبط بها على الاقل !

أما أبرز نواحي التخطيط الاساسي فهو موقف المؤلف ، ولعله ينطوي على أسوأ انتهاك لطبيعة الرواية بحيث تبدو كما لو كانت معرض دعاية عنه، ففي تيهها بنرجسية البطل وقدرته تقرب ان تكون نسخة محسورة من دون كيخوته ، وقسم منها موجود في كتابات الرومانسيين حيث تشكل الروح « الفردي » الذي حاول الدكتور سهيل ادريس أن يؤكد من خلاله مسحة بطولية . الا أنه لا يتقمص في فصول « أصابعنا التي تحترق » شخصية المصلح ولا شخصية الزعيم ، وانما يضفي على الناشئة الذين يخطبون ود المجلة صفات تقرر له هذه الزعامة ، ويظهر من دراسة المحتوى الفكري للرواية أن ذهنه كان أكثر ما يكون تألقا حين يعكف على ذاته وهي لا تريد ان تفقد أي شيء حتى القدرة على الايمان !

لقد وضعت « أصابعنا التي تحترق » بطريقة نعرف منها ان الدكتور سهيل ادريس يريدنا أن تؤخذ على انها نتيجة فنية لايدولوجية شخصية - وهذا ما يزيد في خطورة مغزاها - ولكن عدم افتقارها الى الفكرة العاطفية الفردية الى جانب التماسك الخلقي الذي ثبت قدمي البطل تحجب البطولات الاخرى التي تمر امام العيان في بساطة بالغة !

فان حكمنا بشيء هنا ذكرنا أن هذا التماسك الذي حاول الدكتور سهيل ادريس أن يفرضه على سامي ، يدل على انتباه شديد الى نفسه التي لا تريد أن تستقر ، وكلما تقدمنا وجدنا شخوص الرواية - بالقدر الذي يسمح لها المؤلف أن تظهر - تتلقى الحكم عليها بالانحلال في صورة اتهامات تبدو في النهاية وكأنها سيقنت ليرتفع سامي كما قدمنا .

ومما لا جدال فيه ان الجانب الخلقي غير المنتظم ، شديد الاتصال بالاساليب الوضيعة . ولهذا فان هاني الغريب يفقد احترام المبدئين . ومع ذلك فهو لم يدفع الى « جو » الرواية لتقرير هذه البدهية ، وانما ليباشر عملية « الدفاع » عن سلوكية سامي .

ان نموذج الاديب الذي كان التقديميون مولعين به هو الذي يقود معركة المصير بالكلمة الصادرة عن الموقف الشريف ، وعندما تحل أزمة أيا كان لونها يتصرف وهو حذر من أن يستخدم لاغراض مشبوهة . ويبعد وسعه عن التلقين والالتزام الحزبي . . ولهذا استطاع المؤلف - كغيره من التقديميين - أن يهيل التراب بقسوة على نماذج لم تسر وفق ما يتطلبه موقفه ، وليس من شك في ان هذا وهو يفضب غيره من اصحاب المبادئ يشير مشكلة طبيعة الانحراف وكيف يقاس .

فنابوكون الذي تعمق الحياة عرض لنا فظاعة السلوك الذي تهدر فيه كل القيم الخلقية في استدراج لوليتا له ثم الاعتداء عليه ، بحيث بدت سقطته نتيجة طبيعية للأحداث التي لم يقدر قط على دفعها ...

وبول بورجيه الذي جمد نفسية المجتمع في قوالب معقدة ضحى بشارلوت في دم بارد ، وبرأ المعتدى عليها باسم الظروف التي كانت تدفع الى تدبير الايقاع بشارلوت الغريرة ...

وتوماس هاردي في « تس دربرفيل » وفلوبير في « مدام بوفاري » وغيرهما ممن يرسمون البطل المسير نحو الخطيئة دون أن يحمل بين جنبيه شرا، هؤلاء لا يجعلون الانحراف في حد ذاته جريمة ، مع أنه في نظر الاخلاقيين قضية يقطع فيها بالعقاب ! غير اننا نتقبل شخوصهم المنحرفة على نحو يختلف عن تقبلنا الانحراف الذي يقوم على معطى حقيقي ، ذلك ان التحوير القصصي يفرض له اخلاقية فنية تغتفر فيها شتى النقائص . فهل يعني هذا أنا نضرب صفحا عن خطايا هاني الغريب وأمثاله ؟

أخشى أن أقول لا ، وأقولها لسبب هين يرجع الى ارتباط هاني وغيره بالمعطى الحقيقي ، بمعنى أن معرفتنا بهم دون تدخل المؤلف فيهم بالتحوير اللازم سلبهم روح الرواية ففسدناهم بمقياس الصدق الخلقى فهبطوا وارتفع سامي الى عليين .

وارتفاع سامي لا يعني الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ، بل لا يعني الا بلورة موقفه على أسس من الفهم لحاجات الانسان . وكأننا أمام وجودي كفر بالديمقراطية والماركسية والفاشية جميعا ! ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته في كل شيء ، بل هو يظل مخلصا للتحريرية العربية ويظل قلبه عامرا بالامل . وربما لو حاولنا تفسير الوجودية على أساس انها فلسفة البحث عن الحقيقة ، جعلنا الدكتور سهيل ادريس في دأبه ورفضه اليأس والموت وفي احساسه بالقلق ، أحد الذين يقدرون موقفهم على أساس وجودي واضح .

ومع ذلك فنحن لا نزع أن يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزع أن انه لم يأخذ الا وجهها الايجابي أو جوهرها الحقيقي ، فقد كان لا يصدر عن مذهبية جامدة ، وكأنما لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانساني المتأرجح بين الشك واليقين المتردد أبدا بين الدعة والتعب ، والا فقيم القلق الذي يصاحب الرواية من بدئها الى النهاية ؟

واذا كان قد رفض نهائيا أن يدلف من باب الحقيقة الكاملة فلأنه ابن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد اليها بعد ، ولأنه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط !

وقوة « أصابعنا التي تحترق » من قوة الالحاق على هذا الموقف من غير تحيز ، وقدرة الدكتور سهيل ادريس على البناء الفني تنجح دائما في تقديم حقائق مدعمة بأسانيد متفاوتة ، ومن ثم نجد للتفصيل الوجودي في « كفاح » سامي ميزته في أنه يبقي الرواية داخل موقفية معينة ، فاحساس سامي متدفق ، وبطولته مثابرة ، ومحاولاته للتغلب على الخيبة المتلاحقة تبدو كلها في حيز المقبول . ولقد تحول مرة او مرتين الى « سوبرمان » غير أنه كان يتراجع في الوقت المناسب ويقف عند الخط الذي يفصل بين النجاح والفشل . وكانت نهايته مشرقة من بعض الوجوه ، ولكنها من وجهة النظر الوجودية ليست حاسمة .

ولا يفعل الدكتور سهيل ادريس شيئا غير أن يكرر الشيء ذاته فسي علاقاته المالية والعاطفية ، فهو لا يكسب الى حد التخمة ، ويظل معلقا بين الشبع والجوع ، ثم هو لا يقطع علاقته - في حزم - بأديبة القاهرة الكبيرة . بل أن مغامراته النسائية لا تنتهي الى شيء ايجابي ، ويصاب بخيبة ظاهرة في علاقته بواحدة علقها منه عصام .

على أنه لم يكن أكثر خطأ منه في اعطائنا هذه الصور التي تمزق قيما قد لا يرفضها بعضنا . فحين يقدم الادبية الناشئة المنحرفة جنسيا كان لا بد أن يبرر لهذا التقديم ، والا فلا داعي لكل هذه القسوة التي امتن بها حياة الانسان السوية فيها .. وهو على أية حال لا يحمل فكرة تدمير الانسانية على هذا النحو المشين ، ولكن صورة هذه الادبية وما يتبعها من محاولات اقتحمت بيت سامي لا يمكن في الواقع أن تجد لها مكانا في التصميم العام للرواية .

هذا ولعل سرحته الضالة وراء تفسير بعض المواقف لابطاله الذين لا يكادون يظهرون حتى يختفوا لا تلقى تقدير مفكر يحمل قيما معينة ، ومن ثم بدا كما لو كان ينشد نشر فضائح يريد قراءه على أن يؤخذوا بها !

أجل .. ان نفس الاديب مفعمة بكل اسباب الحياة ، في طيشه وقلقه ونزواته وآماله ، ولكن القاء الضوء على النشوز الذي تضطرب به حياته يكفي لتدميره الى الابد .

وبعد ، فأين موضع الدكتور سهيل ادريس بهذه الرواية ؟ انه برغم زهده فيما يمكن تسميته بالموقف الحاسم ، وبرغم رفضه تبرير أكثر من حدث ، وبرغم اظهار بطله - الذي هو نفسه - في صورة ضحية الوجود . - فإن سلوكه الخاص داخل اطاره الذي اصطنعه يضيف مودة على العمل كله ، وربما كان شعور المرء وهو يطبق عينيه على آخر عبارة في كتابه شعور من ينتظر

مزيديدا ، فلعل هذه الاصابع التي تحترق حلقة من ثلاثية او رباعية تتقاطر على الايام .

لقد قدم الدكتور سهيل ادريس نفسه وتجربته ، وخطط في جسارة وعزم ، ثم انتهى الى انه مجرد انسان يريد ، وما أكثر ما يعجز عن تحقيق ما يريد !

ان « اصابعنا التي تحترق » بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمل طيب ربما لو تفرغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها .

الفصل الثاني

قصص قصيرة

(١)

رجال في الشمس

ليست هذه من القصص القصيرة ولا من الروايات ، وإنما هي من النوع الذي يقع بينهما Novelette ويأخذ من كل أبعادا واغوارا . ولقد استطاع مؤلفها غسان كنفاني - وهو من قصاصي فلسطين - ان يجعل نفسه يطفرف فوق الحواجز الفنية التي كان يبدو من المحال تخطيها .

هناك تقاليد تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التي يعيشها ، ولكنه اذا كان أصيلا تمكن من الارتفاع بها واستقطب فيها مشاعر الانسانية جمعاء . ولقد نرى طائفة من النقاد يهملون هذه الظاهرة ، او لا تتسنع مجهوداتهم لتمحيص دقيق لها، فينظرون اليها النظرة الاقليمية الضيقة ويقضون بهذه النظرة على عمل من الممكن ان يكون عالميا .

وقصة « رجال في الشمس » عمل من هذه الاعمال ، مع التسليم الكامل بأنها مؤداة بنغم عربي رصين !

ومع ذلك فأنا أومن بأن المحافظين لا يقبلونه بكل الرضى ولا ببعض الرضى . ولست أريد ان اشير الى امكان رفضه بالمرة ، لانه بخصوبته يجبرهم - فيما اذهب اليه - على ان يتمعنوا فيه على الاقل ، وهم لا شك مأخوذون فيه بعد ذلك بتجربة الانسان المضيع . . الانسان العربي الذي يريد ان يرتفع الى مستوى تكبة فلسطين ، فيرحل ، ويستمر الى الابد في الرحيل ، حيث تصبح الحياة مجرد محاولة للوصول .

ان غسان كنفاني يتخلى عن الشكل التقليدي للقصة ، وباستعماله طرق التعبير المختلفة - من سرد لا يخرج عن حيز الزمن ، الى رجعات قوامها التداعي المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والفأب في لحظة واحدة - يخطط لقصته التي يحكي فيها مفامرة فلسطينيين يريدون تخطي الحدود الى الكويت، كأرض موعودة لهم .

فاذا امامنا « أبو قبيس » المعلم الذي احتاج الى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصفار وقريته كلها ضاعت على أيدي اليهود ، وان عليه أن يساوم « الرجل السمين » الذي يهرب الناس من البصرة الى الارض الموعودة ليحمله معه .

وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذي اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يبتغي بداية جديدة في الارض البعيدة ، وعبثا راح يساوم الرجل السمين .

دائما هذا الرجل .. فهو النقطة التي يلتقي عندها أبناء فلسطين المضيفة ، وهو النموذج الوضعي للأحياء ، أو لعله الحياة نفسها بكل واقعيتها ومرارتها !

ثم نرى مروان ، وقد طرد من دكان الرجل السمين كما طرد المعلم العجوز وأسعد جميعا . ولكنه دون هذين سنا ، وكان أخوه المهاجر في الكويت يرسل له ولاسرتة مالا ثم كف يده عنه ، فكان عليه أن يبدأ الرحلة . واجتمع الثلاثة ، جمعهم مهرب آخر متواضع اسمه « أبو الخيزران » طويل ، غامض ، ويعرض أقل أجر يدفع بعد الوصول !

كانت الخطة سهلة ، فأبو الخيزران يخفيهم داخل خزان ماء على سيارة يملكها ثري معروف باسمه تعبر نقط المراقبة في أمان ، وتتم عملية الاخفاء عندما تقترب السيارة فقط من إحدى هذه النقط ، وفيما عدا ذلك فالثلاثة لهم مكان في الشمس فوق الخزان .

على هذا النحو تبدأ الرحلة طويلة ، شاقة ، والجو يلتهب ، والصحراء لا تريد أن تنتهي . ومن حين الى حين يقبر الرجال في جهنم الخزان ريثما يتم اجراء ختم الاوراق ، وعند آخر نقطة مراقبة يتعطل أبو الخيزران زمنا يطول قليلا عما يمكن ان يتحملة ثلاثة في خزان مغلق تصلبه الشمس نارا . وعندما يفتح الكوة عليهم ، يكونون في عداد الاموات !

ويواجهنا غسان كنفاني به وحده بعد ذلك ، ومن قبل وضعه في اطار المعتدى عليه من جانب اليهود . هناك شيء فيه لا يبدو معه راضيا ولا ساخطا، ولكن حياته قائمة على سر يحمله في اجتراراته دون تصميم على شيء حتى

ليكفر بقوميته ، هذا السر هو أن اليهود افقدوه - في احدى العمليات الجراحية - رجولته !

مأساة هؤلاء الذين ماتوا في الرحلة امتدادا لمأساته هو ، وقد كان من الممكن أن ينقذ من المصير الذي آل اليه وكذلك كان من الممكن انقاذهم . وهو لذلك دهش معذب يصيح بعد أن ألقى بهم في « مقلب » القمامة خارج البلد :
- لماذا لم تدقوا جدران الخزان .. لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ..
لماذا لماذا لماذا ؟

وكان وصوله بالمأساة الى هذه المرحلة ، بعد أن فكر في حفر ثلاثة قبور لهم . وقد تقلص العدد الى واحد ، ثم لم يكن مشوى لهم الا القمامة دون ان ينسى أن يمد يده الى جيوبهم ويأخذ حقه !

هذه هي « رجال في الشمس » . واذا كان تكنيك غسان كنفاني يبدو كما لو كان نفيًا للزمانية وان لا سرد عنده يفضي الى محددات ، فانه لم يعجز عن مدنا بكل الايحاءات التي تجعلنا نكتشف كل شيء . وهو ينشر الحكايات المتشابكة في عدم انتظام ، ولكنه لا يخلط بين السرد الذي يمكن ان نسميه تاريخا وبين شهادة الحاضر ، وقيمة هذا الحاضر هي في أنه متحرك الى الامام وان يكن المستقبل مخيفا يزحف نحوه بالخطر والعذاب والمشقة والتعاسة .

أجل ولم يكن هناك صعوبة في تحديد معالم المأساة .. مأساة اصطياد اللقمة لمواجهة ذلك المستقبل المخيف ، ومأساة الرحلة حتى وان يكن البحث فيها بلا غاية الا البحث نفسه ، ومأساة مواجهة الموت دون ان تكون هناك قوة ما تدفعه .

ان انسان غسان كنفاني ممزق ، ويريد أن يعيش بعد ان يجمع أشلاءه . وفي محاولاته للحياة يواجه الفشل فلا يستسلم ، ويصير الى النهاية كتجربة تشبه التجارب التي مرت به في صموده من قبل .

(٢)

منزل على شاطئ البحر

بينما نرى واحدا كنجيب الكيلاني في مصر يكتب « قبل الرحيل » عن بنت الجيران الغنية التي يحبها الشاب الفقير ، نرى دريس الشرايبي في الجزائر يكتب « منزل على شاطئ البحر » . والفرق بين القصتين هو الفرق بين من لا يعيش قضية حقيقية ومن يعيش هذه القضية بعمق وادراك ، والفرق

ايضا هو الفرق بين منحى في القصة يأخذه الكلاسيكيون ومنحى آخر يتجه اليه الطليعيون .

ولكن العجيب ان يكتب نجيب الكيلاني هذا الشيء وفي مصر امثال شكري عياد ويوسف ادريس ويوسف الشاروني وفاروق خورشيد . والاعجب ان يجد له انعكاسا في كل البلاد العربية ، في تكالب على المواقف الرومانسية المستهلكة مع التسليم بأن « القدر » يقرر ما لا نملك رده ، وهو لذلك واقع دائما . هي فلسفة أيدها الكلاسيكيون ولا يزالون يؤيدونها ، معتقدين ان الفن ليس ينبغي أن يحتج في كل وقت .

وما هكذا يعيش دريس الشرايبي ، وليس عن هذا يصدر على الاقل في قصته « منزل على شاطئ البحر » . انه يبحث كما يبحث اغلب الطليعيين ، ويفشل أو يجعل البحث أهم من غايته ، وعندما يتعثر تعثر يوليس أو تعثر السندباد لا يبخل علينا بالتجارب التي يقصر عنها أي تقييم .

واول شيء يسترعي انتباهنا بقراءتنا تلك القصة ، انما هو خروجها على النمط القديم في القصة ، واقترابها من عمل نجيب محفوظ في « الطريق » وعمل غسان كنفاني في « رجال في الشمس » . فلماذا حطم الشرايبي القيود التقليدية - لم يحطمها كلها - ولماذا ارتبط بدفقات اللاوعي متخليا عن كثير من التفاصيل ؟

هناك المضمون والرغبة في الغوص وراءه الى ما لا نهاية ؟

وقد آمن الشرايبي - فيما أظن - أن قواعد المدرسة فضلا عن انها متكررة دائما تحول دون التحرك الحر غير المقيد وغير المحدود !

وبطل الشرايبي لذلك يكره الجمود - وان تكن وظيفته كبقال او عطار - تفرض عليه أن يقف في دكانه . وقد شغلته هذه الرغبة كثيرا ، وعن طريقها فهم انه ضيع سنتين عاما من عمره جاهلا أو لا يعرف دخيلة نفسه على الاقل . فقرر أن يبيع دكانه ويرحل وراء الكشف والمعرفة ، ولا بأس من أن يكون النفي مقابل ما يريد .

هذا العجوز الراغب في البحث اسمه « برقلمى » ويسكن في مونت كارلو ، ومن مونت كارلو بدأ رحلة المعرفة - وقد تزود بكل شيء لاكله ومتعته ونومه ومستقبله - باحثا عن صخرة هادئة تطل على البحر ليبنى عليها بيتا ينزله الى أن يموت .

وفي جو يشبه جو الاساطير التمس الصخرة على كل شواطئ البحر المتوسط ، ثم التمسها أيضا على طول شواطئ المحيط الاطلسي . وبعد ثلاثة اعوام في التنقل والتنقيب خط على احدى جزر « يو » القصية ، فقد

عثر على الصخرة التي قدر أن أحدا لا يمكن أن يصل إليها . ومع ذلك أحس خطرا يهدده . وهو يصل ليله بنهاره دارسا حالات البحر الذي سيواجهه وقد شغله مده وجزره سنوات أخرى كانت كفيلة بافساد كل ما أعده من ذخيرة للقوت والبناء ، ولكن تفكيره لم يفسد . فقد تبين أنه عبثا يبحث عن محال ، وأن عليه أن يبدأ في منفاه الاختياري من جديد ، أي يفتتح دكان عطارة ليصل من حياته ما انقطع .

وهكذا تنتهي القصة بميلاد يشبه الميلاد الاول ، فيدلنا الشرايبي على أن الحياة حلقة مغلقة ، وأنا ندور فيها عبثا حتى وإن طمعنا في أن نسأل : ما هذا العالم وكيف يثبت الانسان وجوده فيه ؟ ولا يرتبط هذا التساؤل بعمر معين ، فهو يصاحب الحياة كلها سنة بعد سنة ، بل يوما يوما وساعة ساعة ، ويبرز دائما قلق أن يدهم الانسان موت قبل أن يدرك الشيء الآخر الذي فيه .

ونحن نحس من قريب أن الشعور بالنفي عنصر جعله الشرايبي من عناصر المأساة ، ولكنه يكون أحيانا نظيرا أو مقابلا أو ثمنا للمعرفة . وعلى أن الرحلة قبل ذلك - مع اصطناع الحذر والدرس - أساس الوصول الى الخبيء أو الى الجوهر .

وذلك هو المضمون الكبير الذي حدده الشرايبي ببساطة ، وبدون صخب !

(٣)

التحدي

قرأت في العدد الاول لسنة ١٩٦٤ من مجلة «الآداب» قصة قصيرة بهذا العنوان للكاتب المغربي ع. مطيع اصطنع فيها أسلوب الرسالة ، والقصة الرسالة ظاهرة فنية اولع بها كثير من الادباء منذ لفت الى جدواها صموئيل ريتشاردسن كما قدمنا في الباب الاول من هذا الكتاب . ولقد استفلت من بعد ريتشاردسن استغلالا رائعا في تحليل المشاعر بطريقة تبدو فيها كما لو كانت مجرد كشف لا زيف فيه ولا تمويه . وإذا كان جيل الشباب لا يزال يغري بها ، فلأنها في كثير من الاحيان تبيح للقاص من المحظورات الفنية ما لا يرخص به في الاعمال الاخرى . وقد يصل الامر بها أحيانا الى أن تخرج العمل الادبي كله من دائرة القصة ، فتكون من ثم مظهر تهرب أكثر منها مظهر مواجهة ، وتكون أيضا مأخذا يؤخذ عليه الاديب .

ولست أستطيع أن احدد تماما متى تصبح القصة الرسالة مجرد رسالة،

كذلك لا أستطيع أن أبين الى أي حد تخضع مواقف الرسالة وإيماءاتها لقوانين القصة . فالامر على ذلك النحو معقد ، وفي امكان الفنان الذي يواجه ناقدہ بعمله هذا المعقد ان ينكر كثيرا من الاحكام التي تصبح ضرورية جدا في نطاق الاعمال القصصية الخالصة .

أقول ذلك لاسأل : هل « التحدي » قصة حقيقية او هي رسالة ؟

ان شيئا فيها يؤكد أنها قصة ، ولكن فيها ايضا شيئا يريد أن يسلبها إطار القصة او صورة القصة . وانا بين احتمالات القبول والرفض معجب بانطلاق الكاتب على رغم احساسه بأنه سجين شخصيته . ويدفعني هذا الاعجاب ملحا الى طرح قضية الشكل جانبا كي ألقت الى ابعاد هذه الشخصية وهي تعيش فلسفة من ضاعت منه مقدساته ، الحقيقي منها والزائف على حد سواء !

المؤلف ع . مطيع يشغله السأم والفراغ والعبث الذي يمارسه بكل «موضوعية» فيقدم رجلا يعيش أزمة ضارية ، بادئا به وهو يرد على كتاب وصله من صاحبه تبدي فيه استعدادها للحاق به مع أنها زوج وأم ولد . ولا تلبث ان نتبين بعد ايفالنا في الرسالة ان الرجل سجين أو منفي بالجنوب ، وان التهمة التي وجهت اليه دينية مع أنها في واقع الامر سياسية . فهو يكره الدخيل وهو يناوىء كل المتعاونين مع الدخيل ، ولم يلبث هؤلاء المتعاونون - وفيهم زوج صاحبه - أن لفقوا له الاتهام بعد أن وضعوه في صورة اللحد .

فهل تراه كان ملجدا ؟

انه يعترف لصاحبه - وهو يرفض التستر والمواربة - بأنه يتعجب فعلا من ميتافيزيقيات البلهاء الذين يسلمون بالانهزام المطلق ، ولا يمنعه علمه بأن صاحبه من « الصنف المؤمن » فيهاجم فكرة الالهية باعتبارها مخدرا والا فلماذا يرضى بالجوع من يجوع ؟ ثم يضيف انه ليس وحده في هذا الموقف ، وانما الكل متسخط .

وهنا نحس انه يضع ايدينا على جماع فلسفته . . السخط بكل ما فيه من انكار وعبث ، وقد تكون اللامبالاة حلا يلتمسه احيانا الا انه حل وقسي سرعان ما يتلاشى ليشعر هو كأن حياته فقدت كل معنى - وهي تفقد الكرامة والاباء وحق الحرية - فيؤذن له بالتفكير في الانتحار .

على ان تفكيره في الموت يتعارض مع تفكير صاحبه المؤمن لانها ترى سبيلا الى خلاص آخر يسميه هو « المنفذ الشريف » . ويرى أن مثل هذا المنفذ يخلق حالة انتظار لا طائل وراءها لا سيما ان احدا لا يأمل في تحرر مطلق

او كامل ، لان الذين يرغبون في التحرر من كل سجن يعيشون سجناء هذه الرغبة . وهكذا تأخذ النكسة بتلابيب كل استعداد ، ويدوب من ثم الايمان بحيث لا يبقى شيء يؤدي الى الحقيقة .

اهي وجودية ؟

ان المؤلف على رغم تأزمه لا يلبث ان يتعلق بلون عجيب من الرضى جذوره في قلبه الذي يحب صاحبه ، فلا يلبث ان يعدل عن الانتحار ليعيش قلقا مترددا بين الموت والحياة ، ساقطا ناهضا في فراغ لا نهاية له . ولتكن اللامبالاة كل ما يستطيع ان يقدمه ، كما يفعل في منفاه وهو يستعرض مظاهر التناقض والعبث او اللامعقول في كل شيء .

فما الاجابة ؟

لا نقطع بشيء محدد ، ولكنه يصور فعلا أزمة الشباب في قضية الايمان والمعتقد ، واذا كان يصل الى شبه حلول غيبية فليس من الضروري ان تكون هذه الحلول نهائية لان الحياة نفسها تقاوم دائما فكرة النهائية .

(٤)

سوراس

فاروق خورشيد احد الذين يعيشون الغربة في عصره ، وفي اغلب قصصه ومنها القصة التي تحمل ذلك العنوان يصرح بأنه انتهى فجأة ، وحتى اذا أتيح له ان يشارك في الحياة فهي المشاركة السلبية التي يقصى فيها الانسان عن وجوده الفعلي .

والاحساس بالغربة وما يصاحبه من فقد ونفي يخلق في حياتنا الفنية الاعمال التي تقبل المناقشة ، لانه يمزق الهالة التي تحيط بالانسان ويقدم ما بداخله بلا زيف ولا خجل .

والانسان في هذه الغربة عند فاروق خورشيد ضعيف . حياته قصيرة ، والكلمات التي يتصور انه يهدر بها لا نغمة لها ، وحركاته تضع في قلب الدوامة التي يتخبط فيها . ونحن نتقبل هذا الانسان في ميلاد يتيم ، ثم نراه يحيا ضائعا في التفكير والاثم ، ويسير بسرعة الى آخر الدورة في طريق مسدود .

وفي قصته « سوراس » يصدر عن هذا تماما، ولكننا لا نقبله الا باشفاق . انه مكون من لا شيء ، ويدفعه شعوره بالنقص الى محاولته التئمان بالخير

– والخمر عنده مكون من مكونات فنه – فيرتاد حانة ، ولا تلبث هذه الحانة أن تمتلئ بالمشوهين والناقصين .

هناك طرافة في التكنيك . ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مرورا ذكيا هنا وهناك . . في وقت واحد الى امام وخلف ويمين ويسار ، حتى لتتوقع ان عاصفة توشك ان تقدم لتنفجر ولكن هذه العاصفة لا تقدم مطلقا ، ثم نتبين انها موجودة فعلا في كل كلمة وكل عبارة وكل إشارة منه.

وهو يعلم بهذا فيتكئ عليه ، ويدور بنا ويدور في مشاهد تبدو ساذجة تسجيلية وان تكن في الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعي معين . نحن نرى الساقى الذي يشبه وجه صديقه الاديب ، والشمطاء التي تحتضن مراقصها الفتى ، والممثل العجوز ، ومحاسن ، وتحية ، والطلبة ، والصاحبات التي تبعث آخر رنين كأنه لحن لجناز نرى هؤلاء ونرى الخمر والنور والصخب والهرج ، فنحس انه يعول عليه في وضع تخطيط حاسم لمحاولات النسيان والتهرب .

وليس في القصة اكثر من هذا ، وهو نفسه لا يخبرنا عما وراء الوعي . ان البطل يريد ان يقتل شعوره بالقربة ، فيلجأ الى ملهى فيه كل أسباب المتعة ، ولكنه لا يتمتع . ان احساسه بالسأم مدمر ، وهو يشرب ويشرب ، والساقى يدنو منه ويبعد ، وبين ذهابه وعودته يعانق كأسه ويتحدث نورا مع صديق له ، ويمسح بعينه الافق المزدهم . وسرعان ما تنغمر معه وسط الحركات التي تشبه الدوامة التي يعيش فيها انسانه المنفي .

وبهذه الطريقة نقف على مأساته ، ثم نراها تتبلور حين تقع من خلال عينيه على مشهدين : أحدهما لعاشقين غاضين يرقصان ، والآخر لتحية الراقصة المتقاعدة التي رضيت أن تمسك الصانجات لمحاسن الراقصة الحديثة .

ذلك هو المصير اذن ، كلنا الى ذهاب ! لقد كانت هناك عربات اسمها « سوراس » تعانق العيون وتملأ ميدان العتبة والقلعة وباب اللوق . وعندما دار الزمن دورته وظهرت السيارات وعربات الترام والترولي باس نسيها الجميع .

ان الشنايين الحديثين ومحاسن بداية ، واما تحية وهو نفسه وصديقه فسوراس . ان ذلك شيء يحدث ، بل حدث فعلا ، واذا كان ثمة ما يربطه بالعصر فعن طريق شيء يثير الذكريات لان الناس دائما يذكرون الماضي حين ينبعث ما يذكروهم به !

ونستطيع بعد هذا العرض الذي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك وضوحا أن نتبين أسلوب فاروق خورشيد في القصة ، سواء أكانت هذه سوراس أم آية واحدة أخرى في المجموعة التي صدرت له باسم « الكل باطل » . وهذا الأسلوب - في رأيي - لا يختلف عن أسلوبه في محاولاته الأخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التي تعتمد شتى الأساطير .

إن الدراما الحقيقية فيها تكمن وراء الحركات التي يرصدها لابطالها وفي ظل هذه الدراما يتحرك الحدث ، ويكون غالبا صغيرا ، ولكنه منتزع من الواقع بذكاء ويتحرك أمامنا بحيوية وعصبية وسرعة . وبمجرد عبوره نفهم ماذا يريد ، ونفهم أن لكل معطى فيه حكاية ومأساة . ومن ثم فالمشاهد تتتابع ، والأشخاص يروحون ويحيئون ، وأصواتهم تتعثر من شفة إلى أخرى باعثة حولها اصدااء السأم والملل .

وفاروق خورشيد يفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمى عارمة . وهنا تكون عباراته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التي تطل دائما من وراء فكره المتوائب . ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب « تكنيك الفوضى » مازجا بين أبعاد الزمن قاطعا الحدث كي يبرز الحركة النفسية : وهذا من خصائص الأعمال الفنية ومن أهم ما يطبع القصيدة المعاصرة .

وفي الحقيقة نلاحظ أنه في اعتماده على الإيقاع والتصوير والجميل القصيرة المتوازنة ، يمكن أن يكون شاعرا . بل هو يبدو كذلك حتى في قصصه التي صدر بها باسم الواقعية ، واعتبرت في نظر بعض نقادنا من القصص الكاريكاتوري .

لكن ما يهمه على ما رأينا في « سوراس » هو إبراز طبيعة هذا الإنسان الذي تمزقه الحياة فكرا وجسدا وأحلاما . وهي طبيعة غامضة ، مفعمة بالتناقضات ، بعيدة الأغوار . ومن ثم لا بأس من أن يتسع إطارها لكل ثقافات الكاتب ، وكل قراءاته ، وكل محصلاته الذهنية .

وفي « سوراس » بالذات يستعين ببعض شعر لحد المعاصرين ، ويتكىء على حكاية شهرزاد ، ويعب من التاريخ رموزا وإشارات مليئة بالسحرة والخصب .

إن كل هذا ليس في هامش الشعور عنده ، لأنه يجعل الإنسان الذي يعيش يعيشها بإيجابية ، ويمكن أن يتأملها لأنها في عينيه منذ ولد وستظل حتى نهايته . ولكننا نلاحظ أنه لا يريد أن يقنعنا بها بقدر ما يجعلها وسيلة إحياء وتأثير ، وهذا بلا شك من أسرار تكنيك الشاعر الأصيل .

صح النوم

قد تلفت الاعمال الادبية لان فيها ما يلفت ، وقد تلفت لانها صادرة عن اديب كبير . وفي الحاليتين يكون امام القارئ دائما فرصة للاستمتاع والنظر على الاقل لمناقشة طبيعة التعبير الذي أغرق بتقبله . وصح النوم التي كتبها الاستاذ يحيى حقي من النوع الثاني ، ولو لم يكن هو صاحبها لما اتيح لها - في رأيي - أن تظل زمنا ما موضوعا لجدل . وعلى الرغم من أن ناقدا كالدكتور لويس عوض كال لها الثناء كيلا فانها لم تظفر عند الجمهور القارئ بمثل ما ظفرت به « قنديل ام هاشم » من استحسان ، وبعدت عن وجدانه بعدا يحفزنا الى ان نسأل مخلصين : لماذا ؟

وقبل هذا السؤال المهم ينبغي ان يكون ثمة سؤال أكثر أهمية لنقدنا وهو : ما « صح النوم » كتعبير فني ؟
أهي قصة ام رواية ؟

لا هذه ولا تلك بأي مقياس من مقاييس القص ، ولكن هي اشبه بما قدمه عام ١٩٦٢ في آخر كتبه « فكرة فابتسامة » . مجرد أفكار موجهة يحاول هو فيها ان يكون واحدا من الموقفين ، أو لعلها مجموعة من اللوحات ربط بينها « مكان » و « مصور » . فأما المكان فهو قرية ما ، وأما المصور فهو راو فلاح عاقل جدا ومثقف جدا ولا يبدو على رغم تظاهره بالكسل وحب الدعة منسجما مع الاشياء كما هي !

وليس لي اعتراض على هذا التخطيط من الناحية النظرية ، بل ربما وافق الدكتور لويس عوض على اعتباره شيئا فريدا ولكن ليس لانه اصطنع « حيلة » أرسطو في وحدة المكان وانما لانه فطن منذ عهد مبكر - عندنا - الى عدم جدوى الانماط المتكررة في الاعمال القصصية فأراد تحطيمها . ومع ذلك فقد أفسد الصورة الجديدة بملامح تقليدية ، اذ راح يرصد لتفصيلات مجردة لا غناء فيها الا في نتاج واحد كابن المقفع ، كما أخذ يسخر بمنطق منظم تبدو به الحياة مسائل قياسية خالصة ومضى يفصل بين الخير والشر بفواصل مادي اظهر « صح النوم » بصورتين الحد بينهما ظهور « المصلح » المرتقب .

ان احدا لا يمكن ان يقنعني بجدوى هذا ولا بسلامته ، فان من أصعب الامور ان نفقد آثار الاحساس بالحياة في مجاهدات الارادة والسوعي المعتسف . ولقد أدرك اساتذة النقد هذا بحق . فحرصوا دائما على

الا ينادوا بضرورة اقحام « العقل » في الاعمال الادبية. ومن ثم فليكن الاستاذ يحى حقي من المدافعين عن ثورتنا الاخيرة - لانها من معالم تاريخنا الاصيلة - ولكن بشرط الا يخل دفاعه بقيم الفن .

اما القصة - وانا اسميها كذلك برغم كل شيء - فتنقسم الى قسمين يتضمن كل قسم فصولا . وقد سمي القسم الاول « الامس » يريد به ماضي احدى القرى التي يمكن أن تكون رمزا لمصر كلها ، وسمي القسم الثاني « اليوم » يريد به حاضر هذه القرية أو حاضرها نحن بعد أن وقع شيء ما سنعرفه بعد حين .

كان أمس القرية مظلما ولكن ليس الى حد السواد ، ومع ذلك فقد كان أهلها يغطون في سبات عميق . فالواعظ والخمار والقصاب والقزم والفنان والحوذي وزوج العرجاء - وهؤلاء هم أبطاله ولم يكن لاي واحد منهم اسم - يعيشون في عزلة عن الحياة دون أن يعرفوا لهم هدفا ، بل كانت آمال بعضهم تتلشى أمام طفيان القدر - كالفنان الذي أراد السفر الى القاهرة ليتعلم ومنعه أبوه الغني - غير أنهم باستثناء الواعظ والحوذي يلتقون في حانة ابراهيم راوي القصة ، ومن خلال نظرتة هو اليهم عاشوا ويعيشون ، فاذا غابوا عن عينيه لا نراهم .

وفجأة يهبط الاستاذ من القاهرة ، ويسافر الراوي للعلاج خارج مصر ، وينتهي القسم الاول بعد أن أفرد المؤلف لكل بطل فصلا مستقلا . اما القسم الثاني فيبدأ ونحن نجهل أن أمورا وقعت في القرية ، ولكن عودة الراوي ترصد لنا ما حدث . فقد أنشئت محطة للسكك الحديدية بفضل الاستاذ ، ومر القطار بالقرية فربطها بالحياة أو رد اليها الحياة. ورأى الراوي جماعة من شبان القرية حول الاستاذ يعاونونه ولم يكن يظن أحد أن منهم من يقدر على العمل ، وعلم أن القطار أهدر حياة قلة من الناس ولكن بقية أهل القرية افادت . كما علم أن الاستاذ أغلق الحانة فصار الخمار تربيا ، وبهذه المهنة تحولت حياة القصاب والفنان وزوج العرجاء والقزم ، واكثرهم وجد طريق الخير الذي ضاع بالامس .

ولا شيء أكثر من هذا . . لا شيء من نوع القضايا الحقيقية التي تشكل خطرا امامنا ، بل لقد ضيع المؤلف قيمة القضية الاساسية التي اثارها في القسم الاول فنيا بالقسم الثاني كله . فقد توهم أن مجرد مرور القطار - وهو يعني الثورة بلغة الرمز - يوقظ النوام ، كما توهم أن الاستاذ - وهو يعني قائد الثورة - يستطيع بين يوم وليلة أو بين سنة واخرى أن يمسح بيده على السواد فيمحوه .

ان ثورتنا دلت على اننا لا نزال حتى هذه اللحظة نتحسس طريقنا ، ولم تحاول قط ان تزعم انها شخصت كل الادواء ، وابت ان تظل على سطح الاحداث دون الفوص الى القرار ، مع الاعتراف بمرارات الخيبة احيانا والعجز احيانا . لقد حاولت ان تعرف ورسمت طريق المستقبل لنصارع فيه حتى آخر لحظة من وجودنا !

فكيف بعد هذا تكون « صح النوم » بهذه الثنائية التي يفسد آخرها اولها ؟

اننا نشعر احيانا ان المؤلف يريد ان يصنع شيئا ، ولكن يقظته الى التخطيط الفني يقظة عقلانية - دلت عليها لغته التي فيها الكثير من التكلف - لم تهين لنا حياة طبيعية نبصر فيها ونفكر بارادتنا ونحس على النحو الذي نراه نحن لا على النحو الذي يراه هو . وكذلك يستعمل اسلوب الحكماء - او البلغاء القدامى - لاقتناعنا عن طريق الراوي انه يملك القوة ، فلم يكن فاهما كل شيء ؟ فلم يكن اذكى اهل القرية حتى ليطلب الاستاذ منه يد المساعدة ؟

قال سقراط « ان الحياة التي لا مجال فيها للاختيار ليست جديرة بأن يحيها احد » ولم يجعلنا يحيى حقي نختار ، فهل ترى حياته التي اقترحها جديرة بأن نحياها ؟
لا اظن !

ونستطيع من هنا - اي من خلال قراءتنا لصبح النوم - ان نفهم لماذا يبتعد القارئ عن ادب الشعارات دائما ، ولماذا يفسد الموقفيون آثارهم بالتزام لا يستند الى تأصل حقيقي للقضية .

الفصل الثالث

الجنة العذراء

(١)

إذا قرأنا إحدى روايات نجيب محفوظ الجديدة ، فإن انطباعنا الأول أنه لا يريد أن يخبرنا فيها بكل شيء . ولقد يبدو أنه يعتمد إلا يكون عطاؤه كاملاً ، غير أننا من غير أدنى شك نحس أنه يجذبنا وأن يكن يشير فينا - في آن واحد - الاحساس بالتعاطف والفيظ معا .

ولكننا إذا قرأنا لعبد الحليم عبد الله أعماله نحس أنه يقص علينا الحكاية بالتفصيل : ويلج بالاحداث الحاحاً موضوعياً قد تنعدم فيه الذاتية أو يخفت صوتها ، ونتصور أبطاله مقيداً بقوى مفروضة لا تجعلها تخرج عن طريق رسم لها باصرار .

ومما يمكن أن يضاف أيضاً أن عبد الحليم عبد الله - كممثل لاتجسأه روائي يخالفه فيه نجيب محفوظ - يقدم لنا قرائن واضحة عن الموقف ، ولا يتكئ إلا على أن العواطف هي في ذاتها محور القيمة الفنية ، أو تكاد ، ومن ثم لا ضرورة لوجود مضمون واضح ، أو ليس من المقرر أن تثار إحدى القضايا التي تشكل لونا من ألوان الاحتجاج .

هذا وبينما يظهر عبد الحليم واضحاً مستقيماً الطريق ، يصدر نجيب محفوظ - ولا سيما في الشحاذ - عن فقرات اللاوعي في شطحات يمثلها تردد عباراته بين الانا والهو « والانت أحيانا » فيلغي بيسر كل فاصل بين الانسان الذي يفكر والانسان الذي يحس .

وقد تكون ثمة فروق غير هذا ، غير أننا ينبغي ألا نضع أية قوانين

نفرض بها منهجين في الرواية يمثلهما عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ .
فلا يزال قاصونا يعتمدون القديم الى حد التعصب ، يأخذون مع ذلك بشيء
من الجديد الذي طرحنا صورته في الباب الاول من هذا الكتاب . ومن ثم
لا نزع هنا أن نجيب محفوظ ترك نهائيا تقاليد القدماء ، ولا أن عبد الحليم
عبد الله لا يزال عند النقطة التي بدأ منها كتابة « لقيطة » اول أعماله
الروائية .

وربما كان من الفائدة أن نستفتي ما قلناه في الباب الاول عن الرواية،
وسنرى بصفة عامة ان النزعة السائدة في القصص - طيلة السنوات العشر
الاخيرة - هي التخلي عن بعض التقاليد التي تجمد الحياة . وعبد الحليم
عبد الله الذي ينتمي الى مدرسة المقامات ، يضع جانبا كبيرا من تقليديات
أسلوبه في روايته الاخيرة « الجنة العذراء » . فيكون أقرب الى الواقعيين ،
ومع ذلك فلا أزع أنه يتخلل نهائيا عن الرومانسية التي شهر بها في أغلب
أعماله .

واذا كان للكلمتين « واقعي » و « رومانسي » أي معنى فانه لا يخل
مطلقا بتحديد خط السير كما رآه قصاصو القرن التاسع عشر العظماء . ومن
هنا ينتمي عبد الحليم عبد الله الى المدرسة الكلاسيكية سواء صدر عن حس
واقعي أو تهويم رومانسي ، وسواء تمسك ببلاغة المقامة أو اصطنع الأسلوب
المتحرر أو أسلوب القصة المضادة « الالقصة » .

(٢)

والإشارة السابقة الى « الجنة العذراء » تضعها في اطار الاعمال التي
لا تزال بعيدة عن نفوذ المجددين ، وذلك لوقوف الحقيقة الفنية فيها موقفا
متزنا . ومن ناحية اخرى فان عبد الحليم عبد الله يختار لها « موضوعا »
تقليديا فلم يكن بد من أن يجابهنا فيها بالشكل الروائي المألوف . وانه لامر
يدعو الى الدهش حقا أن يدور هذا القاص حول فكرة ابتذلت في أعمالنا
الفنية ولم يبتذل هو بها ، مما يدل على خصوبة يمكن استغلالها في
موضوعات أكثر خطورة وأكثر طرافة .

الرواية تحكي حكاية الحق المغتصب ، أو قل هي ترصد للظلم الذي
يقع على الانسان بلا مبرر . فالبطل رضا ابن « بهية » القروية من زوجها
« الحاج ماضي » يقع ضحية أخيه حمودة غير الشقيق . وقد دبر حمودة
تدبيراً أطاح بالام وابنها معا ، فصحبته الى أخيها بالقاهرة - وكان عامل

قهوة - فوجدته يعيش في بحبوحة ومعه زوج لعوب كانت امرأة « معلمه » صاحب القهوة قبل أن يوقع به.

كانت حياة شائنة فهمت بهية منها أمورا معينة ، ولكنها عزفت عنها الى ابنها واضعة فيه آمالها . فعلمته ، وتفوق هو حتى أصبح مطبعا ماهرا يفهم كل شيء ، ويدخل في هذا الفهم قضيته مع أخيه الذي يريد ان يستأثر دونه بأرض الحاج ماضي المريض .

وفي سنة ١٩٣٩ تقع الحرب العالمية الثانية ، فلا يحزن لها رضا بقدر ما يحزن على وفاة أبيه بعد صرع كانت نوباته تعاوده بين الحين والحين . ولقد علم أن حمودة أخاه انتهز فرصة تعرضه لاحدى هذه النوبات ، وأخذ بصمات ابهامه على صك بيع كل أرضه له . وهنا يعلن رضا انه سيحارب حمودة حربا دونها الحرب التي تطحن البشرية طحنا ، ويجعل صديقه « حسن » الجندي همزة وصل بينه وبين « البلد » التي اغتصبت فيها أرضه الجنة العذراء ، كما يعقد اتفاقا مع « البتاتوني » المحامي الافاك الذي يعرفه حمودة وانسبائه الاثرياء .

وبينما كانت الاستعدادات للمعركة دائرة يقع هو في حب « ثريا » بنت عم جابر جاره ، وتبادلته هي الحب ، ويتعاهدان على الزواج . ولكن الانجليز يخطفونها ذات أمسية ، فلا يراها أبدا . وفي الجانب الآخر تنطلق فجأة رصاصة مجهولة فتودي بحياة حمودة وينتهي كل شيء ، أو تضع الحرب أوزارها !

تلك هي الرواية بأكبر خطوطها ، وقد تعمدت ان أسقط منها كثيرا من المواقف لا تنمي - في رأيي - الاحداث ولا تطورها ، ولكن تشارك في بث روح الاثارة او التشويق ، واذا كان هذا في حد ذاته مقياسا قد تقاس به الاعمال الجيدة ، فانه لا يمكن ان يكون مقبولا على طول الخط . والا كان علينا ان تقدم روايات « موريس بلان » و « روفائيل ساباتيوني » على أعمال ديكنز وهاردي ودوستوفسكي .

واذن فالجنة العذراء يتوفر عنصر الاثارة فيها - ولا سيما في قصة الحب الذي نشب بين رضا وثرى ، وفي مواقف البتاتوني كلها - لا تتقدم شيئا . فلا الحب كان له أدنى أثر في بلورة القضية ، ولا المحامي اضافة اضافات ذات مغزى اليها ، بل كان المؤلف بغيرها يبدو طبيعيا عاديا .

ومن ناحية أخرى فان عم جابر كان كشقيق بهية تماما . كلاهما مقحم يتحرك وفق مخطط فضفاض ، وهما داخل الاطار التقليدي للرواية اشبه بالنكرات التي تقدم في المسرح دون ان يرى احد بوضوح انها تكشف عن أي رابط عضوي بينها .

ولقد يمكن لعبد الحليم عبد الله أن يجاهر بأنه يعرف الرابط ، بل يمكن أن يقيم أي دليل على وجوده ، غير أنه لا يستطيع قط أن يدعي أن اسقاط مثل عم جابر يسقط ركننا من أركان الرواية .

(٣)

ولكن أنستطيع أن نقول ان تلك الرواية بلا مضمون ؟

في تحليلنا لعناصرها الشكلية ظهر لنا بوضوح أن الحس التراجيدي عند عبد الحليم عبد الله - وان ارتبط دائما بحس الطبقة التي ينتمي اليها- كان من الوهن بحيث لم يحتمل أن يضعه في مستوى أمة الثلاثينات التي عاشتها بلادنا هذا القرن . لقد استطاع أن يخلق البطل الذي يبحث ويبحث - والبحث أحدي قضايا الانسان المعاصر في الادب - ولكنه لا يتطلع دائما الى أمام . وهو يأخذ على عاتقه أن يفعل شيئا ويضع الخطط ، ولكن القدر هو الذي يقول كلمته الاخيرة .

ومن الطبيعي الا أطلبه بإيجابية ما ، كان يجعل له عنصر الامكانية التي تشكل مستقبله ، ولكن الطبيعي أن أطلبه ألا يجعل للصدف اليد الطولى في وضع نهاية للبحث . ان رضا يفكر في أرضه على أنها الجنة التي وعد بها ، غير أن تدبيره لدخولها كان في مستوى الاحلام بل التمنيات ، وكان نضاله سلبيا بالنسبة للنهاية التي لعب فيها القدر لعبته .

كان المستقبل موجودا، ولكن الماضي لم يكن أيضا مفقودا ، وعجز بين القوتين عن أن يشق طريقه بنفسه ، وقد استعان بأمه في مرحلة من المراحل ، وبالظروف في مرحلة اخرى ، فكان هذا اعلانا بانتحاره كإنسان يجب أن يعيش أزمته بحق .

وهكذا مهد عبد الحليم عبد الله للقضاء على المضمون الكبير ، ثم عجل بنهايته عندما قدر أن يقتل حموده بيد مجهولة تطلق رصاصة غادرة . وهو يصل الى حد السذاجة حين يطمس معالم الازمة بافساح الطريق أمام فجر كاذب من الرضا والدعة ، مع أنه ضيع قلب البطل ، ومن قبل ضيع مستقبله كله . لقد كان من الممكن أن يجعل هذا الضياع ضياعا أبديا ، فيزداد من ثم الحس المأسوي عنده ، ويزداد بالتالي المضمون المناسب بروزا .

انا لا أزعم أن ما أراه هو الاصوب ، فللكاتب صياغته وأسلوبه في إيصال التجربة الفنية لاي متلق . ولكني أرى أنه كان من الممكن أن يفعل

أي شيء آخر ليخرج بروايته - اتقاذا للمضمون - عن النهايات المتبعة ، ولا يظل باسم القاعدة والمألوف يهدر حق الإبطال في أن يعيشوا بمنطق الفن كما يشاءون وينتهوا في معركة المقاومة والصمود .

وأرجو ألا يفهم من هذا أنني داع إلى الانهزامية أو أنني متشائم ، فمن الواضح أن قضية الإنسان المعاصر لم يعد من السهل القطع فيها ، وهذا أمر محزن حقا . ولكنني أرجو من المؤلف أن يكف عن التطوع بأي تفسير تعسفي يجبر الشمس به على الشروق كي تأتي ساعة الخلاص . كلا ، فليس بالتفاؤل نقضي على طغيان الزمن ، ونجابه الموت ، ونصل إلى المعرفة واليقين . وإنما بالاحتجاج والتحدي نجرب لحظات السأم والسلام ، ثم نموت بعد ذلك عندما يحين لنا أن نموت .

ومن عجب أن الاحساس بالموت نفسه تجربة انسانية رصد لها عبد الحليم عبد الله ، ولكنه لم يعمقه بحيث يظهر العجز البشري كله ازاءه . وقد يكون عنده ما يبرر مروره بهذه التجربة مرور الكرام ، إلا أن اقترانها بالبحث - وبالبحث بالذات - كان من الممكن أن يجعل المضمون أكثر ايجابية وأكبر عطاء . فالبحث والموت جزء من مصير الإنسان ، وكذلك هما جزء من حضارته التي يبنيناها ، وليس من شخص يستطيع أن ينكر أن وجود اليوم - بإمكانياته الهائلة - يمكن أن يتخلص من المصير الزائل .

أجل ، لم يفعل . وكان يرى الموت في كل مكان ، وفي عيني كل إنسان !

الاب يموت ، وحمودة يموت ، ومعلم القهوة وثريا والجنود الذين يحارب بهم العالم ... كلهم يمثل لعبة الفقد ، بينما ليل القدر ينسحب على قرية بهية ، وعلى ميادين القاهرة ، وفوق السطح وداخل مخبأ الغارات .

أن فيض الظلام يطبق على الأرض ، وعلى نفس رضا ونفس أمه وشقيقها ، ولكن المؤلف مع ذلك يأبى إلا أن يستمتع بالشروق الخادع . أنه يدفع بطله ليبحث عن مصيره - مع اختلافه معه في أسلوب البحث - دون أن يكتشف فنيا أن الموت يلزمه ويحس به ويراه يغشى كل مكان .

واذن فقد كان هناك مضمون ، ولكن عبد الحليم عبد الله لم يحشد فنيته لإبرازه ، وافتقد دائما شيئين : الحس التراجمي من ناحية ، والحركة الذكية من ناحية أخرى .

الفصل الرابع

النموذج الجديد

(١)

خلال مدة وجيزة أي بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٥٥ تم التحول الكبير في شعر صلاح عبد الصبور ، وقد تظهر صورة هذا الشعر معقدة شيئاً ما ولكنها لا تخفي تلك المحاولات التي بذلت - من جانب الشعراء الشباب - للتخلص من الاداء الشعري التقليدي .

واذا كان صلاح عبد الصبور قد شارك غيره في عملية التخلص ، فان الذي لا شك فيه أن اليد الطولى كانت له في تقديم النماذج التي تجمع بين رسوخ الموروث واصالة الجديد . وانه لمن المهم أن تقارنه باثنين من معاصريه - وقد قرأ لهما وتأثرهما حتى فترة معينة من حياته - لتعرف خط سيره قبل أن يصبح في مصر في مقدمة المحدثين .

هذان الشاعران هما ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، وباعتبار الاول من التقليديين والثاني من محاولي الانفلات من ربة النمط الشعري المألوف فانهما يمثلان وضعين من تلك الاوضاع التي دأب صلاح عبد الصبور على أن يوازن بينها . أما الاول فقد نبغ منذ شبابه في التهويم والارتباط بالمرأة ارتباط الرومانسيين ، ويتضح من شعره أن لونا من الانفعالية كان غالبا عليه ، ولكنه لم يتخلص من آثار سابقه بحيث يقف وحده موقف الحياء في التعبير . ان المرء لا يكاد يصادف لحظات يخلص فيها ناجي الى ذات مستقلة ، واكثر الانتصارات التي احرزها في ميدان الشعر هي التي يحول فيها وعيه بالعالم الحسي الى الهام صوفي عن طريق صور وأوزان

سبق اليها . وعندما ننتهي من قراءة أهم قصيدتين له « ملحمة السراب » و « الاطلال » نرى كيف طور المعاني المألوفة ابتداء من ارتباطه فنيا بالصحراء ، ووقوفه عند الربيع في موكب الزهر ، وطلب الشراب مع الندامى !

أما محمود حسن اسماعيل فقد بدأ بتمثيل الريف الذي تنعكس صورته دائما في قصائد الشعراء ، ولكنه بدأ بعد ذلك مشغولا بما وراء تلك الصور ، فجنح الى رمز يحتال عليه أصحاب المدرسة الجديدة . ومن أهم ما يميزه أنه يخلخل الواقع ، ويشوب تعبيره قلق لم يتسع له الاطار القديم ، فمزقه وان كان تمزيقه له في حدود البيتية نفسها . ونلاحظ انه يفتقر الى ما يتمتع به ناجي - في حالاته العادية - من قدرة على اعطاء تجربته عطاء سهل تناوله ، ولكن تلميحاته أكثر عمقا وأكثر إثارة للذكاء ، وسيطرته على القارئ تنبع من تعقيله عاطفته وتضخيم التجربة الجزئية تضخيما رائعا .

وأوجه الخلاف بين هذين وصلاح عبد الصبور هي أن الأخير قد تطورت على يديه طريقة الاداء التقليدي مع دقة التصوير ، كما انه أضفى مزيدا من التركيز على ذاتية الفن واستقلاله . وقد ينسى القارئ الجانب الصوفي من تعبير صلاح حين يتأمل رموزه وصوره التي يتبسط في رصدها الا أنه يحس بأعماقه هو فيها وبحركة التفاعل الحقيقي بين الشعر والوجود .

وبعبارة أوضح نقول ان صلاح عبد الصبور الذي قرأ ناجي تخلق عما يمكن أن يجعل شعره امتدادا للرومانسيين ، وصلاح الذي قرأ محمود حسن اسماعيل لم يخلخل بتصويره أي مظهر من المظاهر الحسية ، وكذلك لم يفتعل الرمز بحيث يمكن أن نعتبره مزيفا لاحتاسه .

فان خرجنا من حدود هذه الموازنة المحدودة ربطنا صلاح - ولعلنا أكثر المحدثين حفظا للشعار القديمة - بأغلب شعراء العربية ابتداء من المهلهل الجاهلي . ولكننا في الوقت نفسه نحس بتطلعه المخلص الى تراث الغربيين ، بل هو يستوعب أوروبا على نحو لم يعرفه شاعر من جيل الذين يكتفون باستعارة صورة أو استراق موضوع أو تأثير نمط .

ويمكن لنا أن نقول ان صلاح - كشاعر عربي - تشده طبيعته الى ماضيه الشخصي في بلاده ، وإلى محصلات الغربيين في بلادهم ، مقررا في صراحة عملية ان الآثار الكلاسيكية - كعامل أصيل - تحتاج الى استيعاب ما للغرب كعامل مجدد . ومعنى ذلك ان يكون الشاعر مثقفا ، وأن ينتقل بثقافته الى العصر الذي يعيش فيه ، او كما يقول هو مستعينا بنظرية البيوت في الموروث Tradition « أن يدرك الموروث الأدنى للغة وللادب الأوروبي

عامة .. والميزة التي يجنيها الشاعر من خبرته بأدب لغته وأدب أوروبا هي تكون حس تاريخي لديه ، والحس التاريخي هو أن يعيش الإنسان في الماضي ويشاهده» (١) .

فما هذا الماضي عنده ؟ وكيف يشاهده هو ؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين تتقدم بنا خطوات في سبيل فهمه ، وفي تحديد خبرته في ميدان الترجمة التي اضافت الكثير الى تمكين ادائه الشعري بوجه عام .

والحقيقة انه لما كان قادرا على أن يميز بين الفروق الصغيرة ومعاني الكلمات فقد أمكنه أن يتمثل تجارب الآخرين - أيا ما كانت جنسيتهم - ثم يبلور ادراكه الحدسي للجوهر الشكلي والعاطفي لموضوعاته ، ومن الملاحظ اننا حتى وان كنا نضع أيدينا على بعض تأثيراته كما في قوله :

فظن خيرا ، لا تسلني عن خبر

وفي قوله :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة
خدا حبيبي فلقنا رمان

وفي قوله :

أنا تدفيني الالفاظ الحرى
وتتفقني الالفاظ الباردة الرعاء

وفي قوله :

الى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد
الرخ مات فاحترس .. الشاه مات
لم ينجه التدبير ، اني لاعب خطير

فاننا نحس انه غالبا ما يقنعنا بأنه ممسك فيها بناصرية الجوهر ، وانه قد لمح الصورة في أعماقه وحدها فقدمها إلينا بنسيج هوله فقط لا يشاركه

(١) من مقال نشره في مجلة المجلة - عدد ٧٧ من السنة الرابعة بعنوان « مختارات معاصرة في فهم الشعر وتقدمه » .

فيه احد . والتأثير الذي يحدثه بذلك تأثير تلقائي صادق ، قريب الى حد البساطة وان يكن ذكيا الى أبعد حد .

وحين نشير الى قصائده « رحلة في الليل » و « الناس في بلادي » و « سوناتا » و « عودة ذي الوجه الكئيب » و « أغنية حب » و « لحن » و « رسالة الى صديقة » و « أغنية ولاء » و « الالفاظ » و « أقول لكم » و « الظل والصليب » تصبح كلمة تمثيل أقرب الى الواقع من كلمة تأثر ، لان الكلمة الاخيرة غالبا ما تدل على ضرب من التقليد أو الاقتباس ، وهذا ما لم يفعله صلاح . والحقيقة انه ككل شاعر يفيد من قراءته ، يعمل دائما على أن يبعد عن أصحابها لتحقيق شخصيته ، ويكون في موقفه هذا أحد من يكشفون عن امتدادات « التقليدية » في نفس أي أديب يشق طريقه بين الصور المنسوخة التي تريد أن تفرق الانسان تحت الاصوات المنبعثة من السابقين .

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن من واجب الادب أن يحدد للانسان طاقاته بصورة تجعل من الضروري وضع مصادر الحياة كلها موضع التأمل والاختبار . وتدل القصائد التي ذكرناها على ذلك ، وفي الوقت نفسه تكشف عن سعيه هو لاعادة تجسيد الروح التي حوتها الاساطير والحكايات الشعبية المختلفة ، بل أن فيها من عوالم الدراويش وشائج تربطه بالارض التي نقف نحن عليها .

وهكذا نصل الى ما يمكن أن يصلح اجابة عن السؤالين اللذين طرحناهما قبل ، فان أردنا مزيدا من التوضيح قلنا انه شاعر متصل بالحلقات الثقافية المتعاقبة ، ويرى أن تلك الحلقات تستمد معانيها من ذات الانسان، وعن طريق فهم هذه الذات يعبر هو عن نفسه !

(٢)

صدر لصلاح عبد الصبور ديوانان أولهما « الناس في بلادي » ترتفع فيه نبرة الغناء ، وثانيهما « أقول لكم » يسوده الفكر الذي يريد أن يقرر ان الحياة ملأى بالتناقض ولا تهيب للانسان ما يريد ، بل لعل هذه الحياة موت بالنسبة لجموع البشر !

وتحول الشاعر يعني انه أصبح مولعا بالعقل ، ولكن ظهور قصائده بعد عام ١٩٦١ - وهو عام صدور الديوان الثاني - بمزاوجة بين الغنائية والتفكير دل على انه يتجه الى الغناء بفكره . والحقيقة ان بذور هذا التحول كانت موجودة في ديوانيه جميعا - ففي الاول غناء مع قليل من الفكر، وفي

الثاني فكر مع قليل من الفناء - وان يكن مما يدعو الى العجب ان نراه في أشعاره الاخيرة يجنح الى بعض خيالات الرومانسيين على ما نرى في قصيدة « البراءة » التي يقول في اولها :

لو أننا كنا كفصني شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روانا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

ويشاركه في هذا أحمد عبد المعطي حجازي - ولا سيما في قصائد الغربة - ويشاركه أكثر من شاعر آخر ، مما يدل على أن عصرنا لا يزال يشهد حركات العكوف على الذات عكوفاً بلغ من صدقه حد التعقيد . ولقد قدم بيتس وازرا باوند واليوت الكثير في هذا المجال، وشقوا بأشعارهم للمحدثين الطريق الى ما يمكن ان نسميه بالصراحة الغامضة .

وصلاح في قصائده الاخيرة صريح غامض ، ويتلاءم موقفه فيها مع الحيرة التي يجابه بها في مختلف المفارقات والاحتمالات .

وما دمنّا قد وصلنا الى هذه الحقيقة فإننا يمكن ان نناقش الشاعر في لفته دون أي انكار ما لتحوله من التعبير الصريح الى التعبير الرمزي، أو تحوله من الشكليات المألوفة الى الصياغات الطريفة :

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
مخلق على ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأجباب والوطن
منقاره يقات بالنسيم
ويرتوي من عرق الغيوم

لقد تنبه صلاح عبد الصبور الى أن التسهل - بل الابتذال أحياناً - لا يفي بمتطلبات العمق الفكري ولا العنف الدرامي اللذين أصبح يقصدهما. كان شعره في «الناس في بلادي» يصف لفة حتى بدت الفاظه فيه وكأنها بلا قيمة إلا بما تدل عليه - وأكثر ما يكون ذلك في الكلمات المتداولة التي

تدرك بها حقائق الحياة اليومية بسهولة - دون أن يأخذ بمبدأ جمال اللفظ في ذاته . وكان اصطلاح « المعجم الشعري Poetic diction يبدو عنده شبحا مخيفا ، لانه ارتبط في ذهنه بالصناعة اللفظية التي تستبدل فيها الكلمة الغريبة بالكلمة الدارجة ، وهذا يفسر لنا لماذا قال :

لعبة العريس والعروس والتبات والنبات
والورد في خد البنات

وقال :

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش
فشربت شايا في الطريق
ورقت نعلي

وقال :

وكان وجهها منورا كأنه .. كأنه قمر

ثم انتهى الى أن وقف في الجانب المضاد لهذا التيار ، دون أن يتخلى عن رايه أن السهولة قد تصنع شعرا جيدا ، ولم يعد يترخص في استعمال المبتذل الا في الحالات القصوى . وهي التي يجد فيها أن انسب سبيل أمامه أو أكثر السبل شاعرية هو هذا اللغو الدارج كما يظهر في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » . ولأن هذه مذكرات فقد وجد نفسه مضطرا الى الترخص فيما ترخص فيه من قبل ، وفي قصائد أخرى يورد (حساب الربح والخسارة) و (القمامة) و (المسفلتة) وغيرها مما يدل دلالة واضحة على أسلوبه في ايراد الالفاظ ، وعلى أنه لا يزال يبحث عن وسيلة لتحقيق التوازن المحكم الذي يمكن توفيره دائما بالملاءمة بين الالفاظ المستعملة والتأثير الذي يجب أن تنقله .

فهل يفسد هذا ايقاعه ؟

وبطريقة أخرى نسأل : اىخلص به الى نشاط نشري بغض النظر عن تمسكه بوحدة الخليل العروضية ؟

الاجابة بالنفي قطعاً ، وان اتخذ شعره دائما للدلالة على خطأ ان يكون القصيد مرسلا، وفي السنوات الاخيرة راجت بدعة تقول ان شعرا - كشعره وشعر الطبيعة - يتخلص من القافية بكل مستلزماتها ويصطنع أساليب النشر العادي لا يمكن أن يكون شعرا حقيقيا ، فأهدرت بذلك حقيقة خطيرة هي ان

موسيقى الشعر لا تعتمد على الاذن وحدها وانما تعتمد ايضا على كيان النفس الحساسة وعلى حلاوة الجرس .

ومع ذلك فلم يتورط عبد الصبور التورط الذي يسلك شعره في الشعر الذي قال عنه ازرا باوند - في ضوء مذهب الصوري - انه لا يتطلب أكثر من صور محسوسة دون حاجة الى ايقاع . وظل مرتبطا بالقيم التي يعتبر الاخلاص بها هروبا من الوزن ، وعلى الرغم من نشر هذه الالفاظ العادية التي قدمنا بعض نماذج منها فانه من أكثر الشعراء المحدثين احساسا بالموسيقى - ايقاعا داخليا كانت أو وزنا - وقد استطاع دائما أن يقدم نماذج غير مقفأة تمتاز بسحر الايقاع وحلاوته :

بعد أن تاه عن البيت سنيئا
طفلنا الاول قد عاد الينا
جاء خجلان حيا وحزينا
فتلمسنا - بكف نبضت فيها عروق الرعشة الاولى - الجيئنا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا !

ولقد يمكن أن يقال ان الشاعر يستعمل « الروي » في غير قافية فيعطي مثلا للزخارف اللفظية العارضة ، فأقول أن وجود الروي في حد ذاته ارتباط من جانب الشاعر بالقافية التقليدية وهو فضلا عن ذلك حالة نفسية تلتئم مع ايقاع الكلام اليسير الذي ينسجه الشاعر ، وقد كانت هذه الظاهرة نفسها ضعيفة في ديوانه الاول ، وقويت في ديوانه الثاني ثم في قصائده الاخيرة مما يدل على أنها من قبيل المؤثرات التي ينبغي أن يتكئ عليها الشعر الجديد .

وكل قصائد صلاح عبد الصبور بعد ذلك لا تعتمد على فخامة الايقاع . هو ليس كصاحبة « شظايا ورماد » ولا كصاحب « أجمل منك لا » ولا كصاحب « النسر والاصرار » ولا كأي شاعر لا تزال فيه آثار الخطابية القديمة عالقة . انه من غير شك يعول على المشاكلة بين بناء الفكرة والايقاع الهادئ ، يقول :

يسا فيروزة
في ظل الليل ثرت ثارا

أياما جائعة .. دارا
وليا لي مثقلة أوزارا
أو أفكارا

ويقول :

كانت له أرض وزيتونه
وكرمة وساحة ودار
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطئ السكينة
وخط قبره على ذرى التلال
انطلقت كنائب التتار
تذوده عن أرضه الحزينة
لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل واقفا بلا ملل
يرفض أن يموت قبل يوم الثار
يا حلم يوم الثار

ان موضوع الابيات هو الاحساس بالفقد ، في المقطوعة الاولى فقد
الارادة ، وفي المقطوعة الثانية فقد الارض . وقد حرص على الا يرفع فيهما
نبرته ، ونجح في المقطوعة الثانية بصفة خاصة - في ان يفرض الايقاع
البطيء الذي يتطلب قراءة بطيئة لكي تتمثل صورة الزوال ومرارة الانتظار،
هذا مع النغمة السهلة التي نجدها في اغلب الشعر المرسل .

(٣)

عندما كتب الدكتور بدر الديب مقدمة « الناس في بلادي » طرح السؤال
التالي : ما هو هذا العالم ، وكيف يراه الشاعر ؟ ولا بد ان نقترح جوابا
غير ما اجاب به الدكتور بدر ، لان ما رآه - فضلا عن انه يمثل وجهة نظره هو -
لا يضع صلاح عبد الصبور الا في مرحلة تجاوزها بكثير . وفي رأيي ان
الجواب المناسب لا يمكن ان يتحقق الا برصد لمكونات الشاعر ، والا بمناقشة
فلسفته .

وعن هذه الطريق نصل الى ما حفل به شعر الشاعر من اشارات الى
الاساطير ضمن الرموز الشعبية والجنس والموت والرحلة ، وهي المعاني

الكبيرة التي يصبح بدونها صلاح عبد الصبور مجرد شاعر لا موقف له على الإطلاق .

فأما الاساطير فهي عنده تفسير ، بمعنى انه يعلق على اجزائها motifs خواطره النفسية ، ويرتبط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم فوضى حقل التجربة ، وليكن القانون احدى الاساطير التي تربط بين الموقف والتداعي العاطفي والمعنوي . فما أشبهه - في ذلك - بالشعراء الذين يفترضون أننا بلغنا طريقا مغلقة في مجالات الثقافة المختلفة !

ولعل اهم الاساطير التي وردت في شعر صلاح عبد الصبور - باعتبارها مشحونة بالايحاءات والرموز - اسطورة السندباد عند العرب ، واسطورتا أوديب ويوليس في تراجيديا الاغريق . والى جانب هذه ثمة صور مستمدة من تاريخنا الانساني ومن خرافات الفولكلور التي لا يمكن حصرها ولا تستهدف الا اعادة تشكيل كل شيء في القضاء والقدر . ونلاحظ أنه في أغلب الاحيان لا يلتزم الخطوط الاساسية فيها بقدر التزامه حركاتها ، بمعنى أنه يستوحي اتجاهات الاساطير - غالبا - دون أن يعنى بتفصيلاتها الاصلية .

ومن ناحية اخرى نرى منه محاولات لفهم هذا التراث فهما خاصا ربما لا يدل عليه تداعي الاسطورة الاساسي ، وفي هذه الحالة يكون هو خالقها للاسطورة عاملا على أن يحيي بها براءة الانسان الاول ودهشته .

ان صلاح عبد الصبور في هذه الناحية يرى أن سكان العالم لم يعد بوسعهم حماية فرديتهم ولا هم بقادرين على الاخصاب ، وتبدو المدنية الحديثة عنده - كما ذكرنا من قبل - مثارا للسخط والنكران ، ومن ثم لا يبشر بميلاد جديد كما يبشر ادونيس والسياب وحاوي ، انه ليس من صنف الذين يستوحون أوزيريس أو تموز ، هذا سر تشاؤمه واشاراته الملحة الى الحزن .

وفي معرض التدليل على كل هذا نقرا « رحلة في الليل » و « لحن » و « الظل والصليب » التي تشرب فيها أجواء السندباد ، وان يكن في الوقت نفسه يطل منها على اليوت ولا سيما في قصيدتيه « الارض الخراب » و « اربعاء الرماد » . ويمكن ان نقول ان (موتيفات) الاسطورة تبدو عنده في المواقف التي يقرر فيها أنه يبحث دائما عن التجربة ، ومن ثم يرحل ويرحل . واما الاشارة الى الشطرنج وخلفيات أغلب الرحلة فقائمة على (موتيفات) محورة لاليوت ، ويذكر الدارسون (1) أن اليوت نفسه في « الارض الخراب » اعتمد في الجزء الثاني منها وهو المسمى بلعبة شطرنج A game of Chess على اسطورة

فيلوميلا Philomela الاغريقية وعلى أنشودة الشبح في « العاصفة » التي كتبها شيكسبير ، كما أن هناك علاقة بينها وبين رواية توماس ميدلتون التي كتبها سنة ١٦٥٧ بعنوان « النساء يحذرن النساء » .

وفي القصيدة نفسها يستقطب بعض حالات التتار ، حين يضحكون وحين يطرُقون وحين يضاجعون النساء . الا انه لا يذكر اسماءهم ، بل لا يرصد لحيلهم وتدميراتهم ، ويفعل ذلك في قصيدته « هجم التتار » وتتحدد صورتهم من خلال الظلمة البلهاء ورائحة الصديد ومزاج المخمورين منهم وحرركات أكفهم وهي « تمتد نحو اللحم في نهم كرية » .

وكذلك فان أي قارئ لا بد أن يدرك أن اغلب التأثيرات الكثيرة التي ترد في شعر عبد الصبور - وهو سريع جدا في استدعاء معاني الوحشية والعفن - تتصل بأكثر من سبب بتاريخ هذا الجنس المدمر ، وأظهر ما يكون ذلك في مقاطع مختلفة من قصيدته الجميلة « عودة ذي الوجه الكئيب » . وقد ربط تلك المعاني بالشعور بفقدان الامل عن طريق استيحاء أسطورة اوديب .

ولا يقل عن ذلك أهمية عنصر الإيحاءات التي يتزود بها من حكايات الشعب ودرأويشه ، ونلمح هذا في قصيدته « الناس في بلادي » عندما يتحدث عن عمي مصطفى . واذ ذاك يدور اسم الله وقدره ونبيه ، وتنبثق عبارات من القرآن ممتزجة بعبارات صوفية معروفة فيقول :

وعند باب قرיתי يجلس عمي مصطفى
وهو يحب المصطفى
وهو يقضي ساعة بين الاصيل والمساء
وحوله الرجال واجمّون
يحكي لهم حكاية .. تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرُقون
يحدقون في السكون
في لجة الرعب العميق والفراغ في السكون
ما غاية الانسان من أتاعه ، ما غاية الحياة ؟
يا أيها الاله

الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء .. أيها الاله !

وفي « رسالة الى صديقه » يتحدث عن الشيخ محيي الدين - مجذوب
حارته - بأبعاد سيكلوجية غير متوقعة، ولكنها تحمل في ثناياها دلائل على
وجود حاسة ادراك تكاد تكون خارقة .

وفي « الظل والصليب » يسجل انطباعات عامة تمتزج مع أقوال العامة
وتفكيرهم ، بل تنساب أسماء أحمد ومحمد وسيد وخضرة البكر في دعوات
لاله النعمة الامين قبل أن يصل الشاعر الى حالة التعاسة التي يموت فيها
الانسان « قبيل الموت » .

على أنني أعتقد أن أكثر أعماله الشعرية توفيقا في استخدام الموروث
قصيدة « الخروج » . فقد اتكأ على معنى هجرة الرسول من مكة الى المدينة،
واستغل (موتيفات) تلك الهجرة بطريقة سجلت حالات الخوف والقلق أدق
تسجيل ، يقول :

أخرج من مدينتي .. من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الاليم
فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري
دفتنه ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

والصلة هنا تكاد لا تكون محجوبة بين حركات الرحلة الاصلية وموقف
الشاعر نفسه ، ولكنه لا يلبث أن ينفصل عن التاريخ حين يصرح بأنه كان
وحيدا وانه يريد قتل نفسه ، ثم يعود فيستغل حكاية سراقه بن مالك في
خروجه وراء الرسول حتى ليدعو الله أن تسوخ اقدام فرسه في الرمال :

أنسل تحت بابها بليلى
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت علي طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفديني بنفسه .. فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضل الطلاب
فليس من يطلبني سوى « أنا » القديم
حجارة أصبح أو رجوم
سوخي اذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري .. نشدتك الجحيم !

ولا يلبث الشاعر بعد ذلك حتى يستقل بتجربته برغم مناجاته للصحراء،
بل يجعل عذاب الرحلة فيها تطهيرا له ، وهي ان اماتته فهذا هو بعثه
المقيم :

ان عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم
لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

ولكن أين هذه المدينة بعد كل ذلك ؟ لقد كتب على الشاعر ان يهاجر
ليضيع الى الابد .

(٤)

في أسطورة السندباد يرحل البطل ، وفي ملحمة هوميروس يرحل
يوليس أو أوديس وفي تاريخ الهجرة يرحل الرسول ، فكان على صلاح عبد
الصبور وهو يتأمل في هذه الرحلات أن يجرب الرحلة بدوره . والواقع
ان الرحلة رمز شائع عند الشعراء ، أو نستطيع ان نقول بصراحة ان الشاعر
بطبيعته رحالة لان يستكشف دائما بتنقلاته عوالم جديدة .. حتى وهو يرحل
بناقته ايام الجاهلية والاسلام الى الممدوح ، وحتى وهو يركب الصاروخ في
هذه الايام !

وبرغم كل ما تقدمه الرحلة من صور فانها تنطوي على هذا القلق الذي
يطبع حياة أي شاعر ، وفي الوقت نفسه تقدم فرصا للتحرر من اعباء التجارب
العادية ولا سيما اذا اقترنت بالرغبة في المعرفة . وانسان اليوم بالذات يرى
انه - برغم اتساع افقه الفكري - لا يزال يتخبط في ظلام الجهل ، او هو
لا يؤمن بأنه وصل بعلمه الى ما يمكن أن يتوقف عنده .

وصلاح عبد الصبور يحس بهذا كله ، ويحس أيضا أن انطلاقة روحه
تهيء له تعبيرا صادقا عن الازمة التي تسقمه أحيانا وتطحنه أحيانا أخرى .
على أنها ترتبط بموقفه الفني أو بتصوره لفنه في بعض الأحيان ، ولعل
قصيدته « رحلة في الليل » لا توحى بأكثر من ذلك . فسندباد الشاعر يبحث
عن الشعر في كل ليلة فيرحل ، ثم يعود من رحلته مع الفجر :

في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

وحكاية الضياع لا تظهر هنا فقط ، وإنما كذلك في أغلب قصائده التي
تحدثت عن رحلة الانطلاق من رتبة الكون . وهي مقترنة دائما بالمخاطر والخوف
والاقدام مع ذلك ، ويظهر القرصان فيها أحيانا ، كما يظهر « موتيف » جبل
المفناطيس الذي يجذب مسامير أية سفينة لتتفكك وتتحطم :

هذي جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور

وقد يعود الشاعر محملا بالهدايا والطيب ، ولكن هذا لا يجدي كما يجدي
حديثه هو مع الندمان . ومن خلال هذا الحديث نطلع على الآلام والمرارات التي
يتجرعها وهو صابر ، وكأنما مكتوب عليه أن يتحرك دائما على الأقل ليقتل
طبيعة الملل في نفسه ، وهو فعلا ملول !

ولكن من الواضح أن الرحلة لا تقدم له هذا فحسب ، ولكنها أيضا تنثر
رموزا في مختلف قصائده الى النوراس وسائر طيور البحر والى الاصداغ
والبحار ، فيقول في « الشيء الحزين » :

لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها
تذكاري !
لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم
على مرافئ العيسون

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين .. أن يبين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لأنه كطائر البحار .. لا مقر !

ويقول في « البراءة » :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صفيتا من الرمال والمحار
توجتا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيار

ويقول في « أقول لكم » :

لأن وراء هذي الدار فيما قد رواه الناس
شطوطا طاميات موجهها ديجور
ولولا سيف نور شق ظلماتها
وملاح على مركب
يقول لمن أحث الخطو في دهليزها :
اركب !
ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب في التيه سنين مئين !

وهكذا تمتد انطباعات الرحلة امتدادا لا يمكن اهماله ولا حصر جدواه،
وفي رأيي أن عبد الصبور في وسط تأملاته - وهو يرحل ثم وهو يجتر رحلاته -
يهيئ لشعره أبعادا ما كانت لتها له لو اقتصر على رصد عواطفه وهو حبس
الكون أو حبس نفسه في مكان محدود إلى الأبد .

انه في مجموعة سندباد أو يوليس صاحب رسالة فكرية ، ويستطيع
بتجاربه أن يضل ليعود بأكثر من تجربة !

والموت ركن من أركان العالم الذي يراه صلاح عبد الصبور . حقا ان الموت ظاهرة عامة أو قل حقيقة يسلم بها الجميع ، الا انها عند الشاعر شاغله الاول ، بل هي تفرض وجودها على كل تفكيره وتنتهي به دائما الى حالة من التشاؤم لا سبيل الى التهوين من شأنها . انه يعيش موته — كما يقول سارتر — وهو يتمثله لا لانه بشر والبشر يموتون ، وانما لانه ماثل أمامه في كل دقيقة يستقطب الحواس . والى جانب ذلك هو — في تصويره — نهاية الطريق المغلقة لتطورنا الثقافي ، وكأنما كل القيم ذات الاهداف المختلفة يمسك بعضها بخناق البعض الآخر في محاولة للقضاء عليها . وعلى ذلك فان الدور الاساسي للشعر هو النضال البطولي لمقاومة هذه القوة الطاغية ، حتى لا يعيش الناس موتهم في الحياة !

ومن الواضح ان صلاح عبد الصبور فكر — على الاقل فنيا — في امثل الطرق للصمود أو لتأكيد البقاء ، وانتهى الى ضرورة اعطاء « الجنس » حقه في الظهور . ومن هنا نرى عنده دائما ثمة توازنا بين لغز الموت ولغز الجنس ، أو رغبة في أن يكون هناك تعادل بين تلك القوة التي تقرر مصير الانسان والقوة الاخرى التي يبدأ من عندها هذا المصير ، ومن ثم :

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

وفي لحظات الاسى — وهي كثيرة عنده — تغلب على علاقاته بالانثى مشاعر الفناء حتى ليقول في قصيدة العائد :

عندما يلجئنا الحزن الى بطن جدار
ليسفي فوقنا مثل تراب الموت زهره
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار
لا نرى الا التناسي مهربا من موتنا
موتنا القادم في ضوء النهار

ويتوسع في قصيدته « اقول لكم » بهذا الاحساس ، ولكن نزوته الجنسية تتغير الى مودة ، فيقول في المقطع السابع منها :

ألا ما أشرف الانسان حين يشم في الانسان
ريح الود والالفه

ألا ما أشرف الانسان حين يرى بعيني الفه الانسان
ما يخفي من اللهفه
الى انسان

ألا ما أتعس الانسان حين يموت في أعماقه الانسان !

ان المعنى الحقيقي لمصير البشر لا يتكشف الا عن طريق الحب ، وهذا
الحب بالنسبة للمرأة حاجة جسدية تحدد قصيدته « الظل والصليب »
ملامحها ، وأما بالنسبة لغيرها فلون من التعاطف لا نفتقده الا في قليل من
شعره .

والمقطع السابع الذي ذكرناه من « أقول لكم » اذا أضفنا اليه المقطع
الثالث من القصيدة نفسها - وهو أطول المقاطع - يلخصان موقف الشاعر
بلا تزيف . ونراه يقرر انه منذ يولد الطفل يقيد به الى الدنيا تراب عاش
فوقه الاسلاف ، أسبادا أو عبيدا صغارا أو كبارا ، ولكن لا بد من النهاية
لأنها سنة الحياة ، أو لأنها بداية لجديد :

وما غنيت بالموتى لاصنع من جماجمهم
عمامة وعظ
فلو عاش الذي ماتنا
فأين يعيش من ولدا
أقول لكم بأن الموت مقدور .. وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الانف
تعالوا خيروا الاجيال أن تختار ما تصنع
لكي توسع
لمن يتبع
فلن تختار غير الموت !

وازجاء فكرته على هذا النحو يتفق أولا مع التفكير الاسلامي الذي يقرر
الا مناص من انتهاء الاجل ، غير ان عملية « التخيير » التي اقترحها الشاعر
أفعمت الفكرة نفسها بمفردى هائل .

على ان فكرة الموت مع ذلك تملأ ذهنه بالصور المرعبة التي تطلق منه
الصرخات مدوية أو تلججه بحيث لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة ، وفي

كلتا الحالتين يتجلى شعوره في نغمات بطيئة حزينة آسرة ، يقول :

كان اسمه نيسل
و كنت في محبتي أدعوه بليلي الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الاسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد في فؤادي ...
حبتين .. حبتين !
فحبة لجوعه و حبة تذكّار
وفي الاصيل كان يهدل اللقاء غنوتين
فغنوة لاهلنا و غنوة للدار
لكنه مضى .. و خلته مضى بلا ثمن

ويقول في تمرد :

ومد عزريل عصاه
بسر حرفي كن .. بسر لفظ كان
وفي الجحيم دحرجت روح فلان
يا أيها الاله
كم أنت قاس موحش يا أيها الاله

كما يقول في استنكار ودهش :

لم يبدو الموت في منزلنا

واخيرا يقول في موت فلاح :

قضى ظهيرة النهار والتراب في يده
والماء يجري بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لون بالدهشة عينسا وفما
ومد للامام ساعدا وجر في عياء قدما
واستغفر الله
ثم ارتمي !

وهكذا يعيش صلاح عبد الصبور تجربة الزوال ، وتمر في ثنايا لا وعيه الجماعي أصداء كل ما سمعه الناس عن الموت - دون أن يذكر البعث - وكل ما عرفه عن الجحيم والحساب والملائكة وبكاء الام أو الاقارب ، الى جانب احساس بالمرارة وشك في أن يبقى العالم أكثر مما بقي حتى لكأننا على أبواب نهاية حضارة .

(٦)

نستطيع بعد ذلك أن نزعّم أن من الممكن فهم صلاح عبد الصبور ، ولكن من المؤكد أن رصد ما تغناه بذاته الى عملية الفهم أعماقا أخرى وإبعادا . ولا حاجة الى حساب ما فيه من جوانب التمويه والترجسية ، فان هذه نفسها كتعبير تسهم في تأليف وجدانه ومنطقه كما تسهم فيها الافكار المتوارثة والتجارب المادية المشتركة .

صلاح عبد الصبور يتألف من هذه كلها ومما يتعرض له وعيه ، فاذا قلنا انه حزين كئيب متشائم فليس لان شعره يدل على ذلك ، ولكن لانه هو واقع - بكل ارتباطه - تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية والعلمية والسيكولوجية ، وهذه كما قدمنا توحى بانهيار اكيد لحضارة العصر وتسوق الشاعر الى طريق الثقافة المغلق !

والحقيقة ان ميزة شعر صلاح انه تعبير جمالي عن حضارة هذا العصر وعن ثقافته ، وهو كحقيقة ذهنية لاكتشاف الكون والتاريخ . وقد كان تحطيمه الشكل العمودي القديم فيه - بما يتضمنه من هندسية ومجاز وخطابية - منفذا الى اطار مناسب يتجاوب به الشاعر مع احساسه بالضيق والتمزق والضياع .

ويمكننا ان نقول ان « رحلة في الليل » تمثل في شعره ما مثلته « الارض الخراب » في شعر اليوت . من حيث ان كلا منهما مرحلة خطيرة ، ومن حيث انهما نموذجان عصريان يتسنعان للاوعي ولحركة تداعي المعاني التي تعتبر اليوم الاداة الفعالة للتفسير والتبرير .

ومن هذه القصيدة تبرز ذات الشاعر الى جانب كثير من القضايا التي عرضنا لها ، ويمكن ان تكون مفتاحه لفهم شعره كله برغم التطور الفكري الذي صاحب ظهور ديوانه الثاني « اقول لكم » . في القصيدة نرى الحزن في قالب مأساوي رهيب ، وذلك حين يحكي في المقطع الثاني عن الطائر الذي انقض عليه الصقر :

ليشرب الدماء
ويعلك الاشلاء والدماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي .. حكايتي حزينة الختام
لاني حزين !

ويكون هذا الحزن تقريريا في قصيدته المشهورة « الحزن » وفي
قصيدته التي سندر بها ديوانه الثاني وهي باسم « الشيء الحزين » ، ويتناثر
التهاف به في قصائد اخرى ولا سيما هذه التي يربط فيها ذاته بامرأة .
وعلى الرغم من ان هذا الحزن غامض دائما وقد يكون ضريرا او كطائر
البحر لا مقر او تنينا له الف ذراع ، فانه يرتبط دائما - في غير حالات
الموت - باحساسه بالنفي وبرغبته الانسانية في اجتراح الماضي للء الفراغ،
وهو يقول :

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض حنون

وقد يكون الحزن في بعض الاحيان محاولة تفسيرية - وان تكن سلبية -
لاحتجاجة ، وذلك حين يواجه الطفأة :

الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاه

وقد يكون لحظة عذاب او نهاية رحلة يصاحبها القدر ، يقول :

ومن يعيش بظله يمشي الى الصليب في نهاية الطريق
يصلبه حزنه .. تسمل عيناه بلا بريق

ولا يقدم الشاعر تخطيطا ذاتيا يبرر به حزنه ، بل انه يصور نفسه
في صورة الانسان الذي ينبغي الا يعذب . فهو طفل له قلب طاهر كاللؤلؤة
ويحب لا كما يحب سائر البشر
ليس مثلي واحد

قلبي فريد
يغور فيه جرحه المديد
لانه يا حبي الوحيد
طفل عنيد

واذا كان يحاول ان يبرر له بقصيدة « أبي » فان هذا التبرير فني ، اي
كان موت الاب مجرد اثاره لم ترتبط بواقعه بعد ، غير ان الزمن في مفهومه
— وهذا ما لم يقرره بنفسه — والحياة النفسية المرتبطة بالعصر ، والذكريات
التي تتزاحم أمامه مرتبطة بالاخفاق — الاجتماعي والسياسي والعقيدي —
تضطره الى ان يكون على هذا الحزن الغامض الملح المدمر .

واذا عدنا بعد ذلك الى رحلة في الليل — وهي مفتاح لفهم شعره كما
قلت — نرى المعنى الآخر الذي يصاحب الحزن ، وهو الضياع وارتباطه بقضية
البحث عن المعرفة وعن التجربة المخصصة حتى وان وضع الموت مقابلا لهما .
وقد ذكر هو عن نفسه انه مضيع فعلا — وكان السندباد عنده قد ضاع في
بحر الحداد — وان حياته وعود ووعوده هباء فهو هباء وهو مفض الى
المصير ...

والمصير هوة تروع الظنون

أو على الاقل يرى دائما من يود ان يحرقه ضياعهم ، يقول في البراءة:

وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين في الظلام
أود لو يحرقني ضياعهم

ويقرر صلاح عبد الصبور انه ليس دائما يضيع في رحلة حتى وان كانت
من مداد ودخان ، فان رحلته قد تكون مجرد سام « ويافتنتي سامي رحلتي »
ولكنه قد يضيع في مكانه ، وهذا احساس بالغربة والنفي ، يقول في السلام:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآله
بالكتب والافكار والدخان والزمن المقيت

وكان قد اعترف بأنه لم يجد أمام حبيبته الا أن يحكي عن هذا الاحساس:

وحدثتها عن ليالي الصعاليك
في سكرهم وجنون المراح
وعن رفقة الحانة الاوفياء
وعن ضحكهم في الليالي الملاح

انه ضحك طائش لا ينم على شيء لانه حقير صغير ، يقول :

جارتني .. لست أميراً
لا ولست المضحك المراح في شمس النهار
انتي خاو ومملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً

ونلاحظ في ديوانه الثاني انه يدع ذاته الى قضية الضياع بموضوعية يستعين فيها بما يمتلكه من موروثات فكرية وفولكلورية . ان الضياع في هذا الديوان في كل مكان وفي كل صورة ، يبدأ من ذاته ثم يستقطب حياة الآخرين . وكأنما الشاعر قد انتهى الى أن الاديب يجب عليه الا يرتبط تماماً بالعالم الذي يعيش فيه وحده ويأكل فيه وينام ، لانه في الحقيقة جزء من انسان الكل !

ومرة ثالثة نعود الى « رحلة في الليل » وهنا نجابه بالموقف الحياتي او قل نلتقي بما يمكن ان يشكل له فلسفة ، وفي حديث الشاعر عن نفسه يقول :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون لم تدع جفني ينام

انه يحس بوطأ القضية .. قضية الابداع الشعري ، وهي عنده - فيما يقول - أخطر القضايا او لعلها في المكانة الاولى اذا وضع في الحسبان موقفه الفكري . ولقد استغل هو حكاية السندباد واسفاره في معاناته كشاعر ، كان السندباد عنده يرحل من أجل الشعر على نحو ما بينا .

وفي قصيدته « الرحلة » وهي من النوع العروضي الذي يرضي المحافظين يصور ولاءه للشعر والتزامه به التزاما يحدد علاقته بالتعبير الأدبي الصادق . وقد ظهر هذا الغناء نفسه في « أغنية ولاء » يظهر فيها وهو يقدم شعره :

عرشا من الحرير .. مخملي
نجرته من صندل

وهذه الدعة التي يصدر عنها لا تلبث أن تضع في لحظات يأسه فيصرخ:

أنا هنا ملقى على الجدار
وقد دفنت في الخيال قلبي الوديع
وجسمي الصريع
في مهمة الخيال قد دفنت قلبي الوديع
يا أيها الحبيب
معذبي .. يا أيها الحبيب
أليس في المجلس السني حبة التبع
فانني مطيع !

التزام الشاعر بفنه على هذا النحو لم ينسهِ علاقاته الاجتماعية ، ، وقد استطاع بهذه الغيرة المخلصة أن يعبر عن أنسان العصر كما سبق أن ذكرت، منفردا في أعماق اللاوعي أحيانا راصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى . وفي سبيل ذلك تبنى آراء الذين يتخلون عن أساليب الواقعية بصورتها التي تظهر عند رامبو وفيرلين ومالارميه (١) ، أخذوا بواقعية اليوت ويتس وفاليري وازرا باوند، فالتقى مع طليعة المحدثين العرب من أمثال السياب وحاوي ويوسف الخال وبلند حيدري مع فارق في أسلوب اكتشاف الإنسان المعاصر لنفسه .

لقد خاطب صلاح عبد الصبور هذا الإنسان في كل وقت ، وبكل مناسبة، ونظرا لمعاصرتة له في اشتداد الحس القومي وتعرضه للقهر - من الداخل والخارج - ونظرا لمروره هو على شتى مشاكل سياسية واقتصادية واكتوائه

(١) كان رامبو يرفض الاهتمام بالحياة اليومية ، وكان فيرلين يقدم موسيقية الكلمة على دلالاتها ، في حين مال مالارميه - الذي يشجع على خلق لغة خاصة لكل أديب - إلى أن يكون الأدب إيماء لا شرحا .

بنار حربين - احدهما عالمية والاخرى محلية عالمية - فقد تشكل التشكيل الذي لا يمكن أن يجعله سلبيا برغم تشاؤمه ، وكأنه كان يرى الالم والحزن حافزا الى معرفة ما وراءهما .

رأيناه يتعرض لحكم الطغاة ، وفي « هجم التتار » يندد بالغازي الذي يتاجر بالدم ، وفي قصيدتي « شنق زهران » و « عودة ذي الوجه الكئيب » يهاجم الاستعمار وأعوان الاستعمار ، وهو يرى الفرصة بعد ذلك مهياة لينقد حركات الضغط الاجتماعي الذي يجعله يشعر بالغربة والنفي والضياع .

ولعل الامثلة التي قدمناها لحديثه عن ذاته وحياتها وتشرده هو مع الصعاليك ورفقة الحانات ، تمثل معظم الجانب المتألم من شعره - حتى اذا أسقطنا شكوته من حرمان المرأة له - ولكنها توضح في الوقت نفسه ارتياب الانسان المعاصر في جدوى القهر الذي يقع عليه . وهذا الاحساس هو الذي يجعله ينشد الحرية ، بل يجعلها قاعدة يحرر عليها موقفه الفكري كله ، ويرفض بها خطة المتملقين الدجالين الذين يبيعون حريتهم بزهد الاجر . انه لا يريد ملكا ، ولا شيء أكثر من كيان يستشرف الفضاء العريض في نهار ، لانه يجعل الليل كله سفرا ومن ثم كان الظلام محنة ، يقول :

أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل

الا انها ليست مجرد رغبة ، فهو يعمل فعلا - وقد هاجر في قصيدة الخروج ليعمل ، وقال من قبل لا بد من خوض الصباح الى الجراح - وهو يعيش بأعز ما لديه من آمال ومثل ، وان تكن الحرية في نهاية الامر امرا مشكوكا فيه :

رووا يا صحبتي الاحرار فيما أسلفوا من قال

بأن الطفل يولد مثل نسيم الريح

وحين يدب فوق الارض تثقل ساقه الاغلال

والايات من احد مقاطع قصيدته « أقول لكم » وهذه تعتبر - بالنسبة لفهم الشاعر وقد ضمنها حجة الاقناع - النقطة الاساسية التالية لقصيدة « رحلة في الليل » وفيها يبدو عبد الصبور وهو يتناول اكثر قضايا العصر برزانة ، محتشدا للتعاطف والمودة وازجاء النصيح في غير ما صخب . ولكنه يضطر الى تذكير نفسه بالموت في مقطعين من مقطوعاتها الثمانية ، ويكسبون تذكرا باطلاق صارخ ، لانه يضع دائما حدا لحرية الانسان ، ونهاية لعلاقاته الجنسية ، وختاما للكفاح البطولي الذي يفرضه الوطن على ابنائه .

ان الجودة التي تنطوي عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذي بدأ يميز
شعر صلاح ، فهو رغم عدم ايمانه بأي شيء - الى حد انه يبدو كأنه لم
يلتزم اجتماعيا بشيء - يتحدث فيها عن الايمان ، وهو حين يتحدث عنه
لا يعني الله ولا رسله ولا أوليائه - مع انه يتعرض لهم - وانما يعني أحساسا
بقضايا العصر في أبعادها التاريخية والاسطورية وفي امتداداتها على نحو خادع
يختلط فيه الوهم بالحقيقة :

أمعيري بالوهم ...

لا وهم هناك ولا حقيقة

ثم تفضني الى رفض لكثير من النظم القائمة اجتماعية كانت او عقائدية
او علمية ، وفي ضوء هذا نستطيع أن نزعّم أن الشاعر لم يصل بعد الى أن
يعرف اتجاهاته النهائية معرفة تامة ، او انه شك قد انتهى الى لا شيء ومن
ثم عاد الى غنائيات الحب كما تظهر في قصيدة « البراءة » عاد ليواصل رحلته
من جديد !

وبعد ، فقد صدر الديوان الثالث لصلاح عبد الصبور وهذا الكتاب مائل
للطبع ، وفي رأيي انه كشاعر لم يتغير .. لسبب ظاهر هو انني استشهدت
بأغلب القصائد التي وردت فيه ، وكان قد نشرها في الصحف والمجلات
الادبية المختلفة ، واحسب ان النقلة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من هذا
الشاعر « شيئا » أكبر مما رأينا هي « الدراما » ، اعني انه لا بد من ان ينزل
الى ميدان المسرحية، فان لشعره أبعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقة
على الدراما الشعرية .

الفصل الخامس

السياب مفكراً

(١)

ولد السياب في جيكور جنوبي العراق عام ١٩٢٦ وتوفي بالكويت سنة ١٩٦٤ ، وبين مولده ومماته تقلب من حال الى حال ، واضطرته ظروف العراق الاجتماعية الى ان ينخرط في السياسة ويسيس شعره . . فهو يساري ايام طفيان الملكية - اي منذ سنة ١٩٤٥ حتى لكأنه أراد أن يثار من فقره - وهو بوق ايام حكم عبد الكريم قاسم ، وينقلب على الشيوعيين عام ١٩٥٩ ، وينضم سنة ١٩٦٣ الى زمرة « المنظمة العالمية لحرية الثقافة » .

على أن السنوات التي عاشها مضطربا - عاشقا واثائرا ومريضاً - كانت تعد له مستقبلاً هائلاً ، ولكنه قضى مسرعاً . فلم يخلف الا ما تخلفه المحاولات الناجحة وان يكن من السهل أن نلمح عدة اهتزازات فنية ، لعل مصدرها عدم استيعابه الكامل لازمات عصره . وكان من جراء ذلك ان تحول الى شاعر صنعة يحتفل بالثقيف ، وباصطناع براءة الاساطير مع أن صياغاته تشي دائماً بتكلفه ، وتوقعه في آفة التقرير والوصفية .

ومع ذلك فقد استطاع ان يحدث تغييراً في القصيدة العربية ، وهذا التغيير يمس جوهرها واطارها على حد سواء . غير انه ظل على تلك الحافة التي يقال عندها: هنا يجب أن يقفز قبل أن تدفعه الى السقوط رياح الاحداث! ولم يكن من السهل عليه اطلاقاً ان يتخلى عن قيم تمسكنا بها مئات السنين - بخاصة ان من بين هذه القيم ما لا يبدو ثمة تناقض بينه وبين الظروف الطارئة - ويمكن أن تعيش مئات اخرى دون أن تتعارض مع تطورنا المطرد.

وهو على الجافة نفسها كان يرغب دائما في أن يجعل شعره ممتمعا ،
ومع ذلك فقد كانت خسارته باهظة لانه أثقله بآراء أمدها به اضطرابه السلوكي
بين الشيوعية والقومية والتطلعات المختلفة الى تحديث شعره التحديث الذي
يسلكه - بتأثر الشعر الانجليزي من خلال اليوت وستوبل - مع الرواد
المثقفين يلقي عنه معارضيته المارقين . وقد انتهى أو كاد ينتهي الى أن ما شاء
يقصر عمره دون تحصيله ، فيئس وبكى ، ثم انكفأ الى غنائية بدأ بها حياته
العجيبة .

أين كان بدر شاكر السياب على وجه الحقيقة ؟

نحن لا نستطيع - على الرغم من وجود النصوص بين أيدينا بكثرة - أن
نقول القول الفصل . فان حياته في الواقع كانت أشد تعقيدا وتداخلا مما
نظن ، بل أن رغباته في تنوعها أقرب الى التضارب . وبدا كما لو كان غير
مقتنع تماما بالمضي فيما أخذ به نفسه كشاعر مفكر أو كشاعر مجبر على
التفكير ، وكان تفكيره يفرض به الى قلق سرعان ما يقذفه الى عاطفياته
المخفقة التي اعتاد أن يترك من أجلها كل شيء .

وكان هذا يعني انه لم يحي في شعره حياة عاقلة ، وبخاصة انه كان
صاحب فكر وجعل نزواته الشخصية محور فلسفته وأساس التعبير عن
غريته . بحيث صارت السجون ودور البقاء والمواخير والملاهي - في بغداد -
مقابلا للخواء العاطفي والفشل وتصبح نضارة عاطفته التي نراها في اشعاره
الاولى (١) دنيا من الحجر والفولاذ أو من الفولاذ والضجر :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والنار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأنتلق
فيها ولا أفق
يطير فيه خيالي ساعة السحر

ولقد كشف غريته هذه مرضه الاخير ، فكان عليه أن يحسب بعقله
الخطوات الباقية له في ارض المنفى الحجرية ، بل يحس بعقله ايضا - ان صح
هذا التعبير - مقدار الالم الذي ينبغي أن يتجرعه قبل أن يموت ويدفن في
« جيكور » قريته . وكان كلما زادت معرفته بالعالم المادي - وهو خداع -

(١) على وجه التحديد في ديوانه « ازهار ذابلة » ١٩٤٦ و « أساطير » ١٩٥٠ وكان عمره
اذاً ذاك بين العشرين والرابعة والعشرين .

لمس مزيدا من الجوانب التي تضاعف الهوة بينه وبين ما يريد أن يكون .

ويمكن على كل حال أن نقول أن السياب كان يفكر ويشعر معا ، أو كان يريد أن يفكر ويشعر على قاعدة خيال فلسفي يمكنه من أن يقول ما يريد أن يسمع عنه ، مفترضا أن « جيكور » هي العالم وأن النهر « بويب » شريانته وأن يكن « المطر » يسعفها هي دائما بما يضمن بقاءها .

إن المسألة تبدو كما لو كانت معادلة ارادية حسابية ، وهي على أكبر الظن كانت عنده كذلك ، ولولا طاقته الغنائية لظهر وهو يتعد عن أناس يسرهم أن يشعروا بما يشعر أكثر من أن يفكروا فيما يخطط .

وخلق بنا على أي حال أن نفترض أنه كان لا يرى رؤيته بوضوح ، ولكن يجب أن نذكر أن كثيرين انصرفوا عنه بدعوى ثقل الفكرة عنده والمنطق إلى جانب « الاعتداء » على يوطوبيات الآخرين ، وكان هو يضيق بهذه التهمة ، فاعتاد أن يقول : كثيرا ما انزعج كلما احتجت إلى شرح ما أشعر به مع أنني سبقت إليه مرات !

كان هذا تنطعا على أكبر الظن ، ولكنه كان مؤمنا بأن الناس سوف يفهمونه ويعرفون « حقيقة » دعواه ويعلمون لكثير مما يهدر به ويستغلق عليهم ، وليس أحد مهما يكن من شيء أسرع إلى مصافحته منهم حتى وإن لقب بعضهم بالطاغوت ثم عراه وجره إلى السعير :

أنا أيها الطاغوت مقتحم الرجاج على الغيوب
أبصرت يومك وهو يأزف .. هذه سحب الغروب
يتوهج الدم في حفافها وتشر في الدروب !

وإذا بدا السياب مخيفا منذرا متوعدا فلأنه لم يكن يرى خيرا ، ودعنا من تبشيره بالمطر الذي جعله رمزا أسطوريا يقوم على ما تقوم به « التمزوية » في أبعادها الفولكلورية ، فانه كان مجرد مرحلة ، فضلا عن اقتران هذه المرحلة بالالم أو بالعافية التي لم تنفض عنها كل الألم . وكان أدونيس أو تموز - إله الخصب في الاسطورة القديمة - بطلا مندحرا حطم الموت فيه الرجاء :

أهذا أدونيس هذا الخواء
وهذا الشحوب وهذا الجفاف
أهذا أدونيس .. ابن الضياء ؟

وأين القطاف ؟
مناجل لا تحصد
أزاهر لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أدونيس .. يا لاندحار البطولة !

اننا قد نعزو هذه القتامة الى حياته الخاصة - وكانت كما المحنا نظرية
موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نسائية فاشلة - ولكن ينبغي الا نسقط من
حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربي كله .. ظروفه العائلية،
وظروف العراق ، وظروف الوطن الكبير الذي غنى له في وهران وبورسعيد
تماما كما غنى له وهو على شاطئ الخليج .
اجل ...

ويجب أيضا ألا نفعل ذكر تلك الثورة التي هزته في بلده ثم دفعته
الى أحضان من لا يحب ، ثم عدوله الى ما ظن أنه بر الامان .. حتى اذا اتهم
بأنه جبان وبأنه متردد وبأنه خائن مضى لا يلوي على شيء ، وكأنما كان يقول:
لماذا أخون وأنا ابن هذا الجيل الباحث عن السلامة بين فكي الزمن ؟

لقد كانت الخمسينات في هذا القرن ومطالع الستينات أخطر مراحل
الحياة - حتى الآن في نظره على الأقل - وخلال هذه المدة عمل على ان يكون
شيئا بين أدباء توزعوا بين شتى آراء ويريدون ان تسمعهم الجماهير . فكاظم
جواد زميله يبشر بطليعية متحمسة ، والبياتي ينادي بيسارية فيجذب اليه
بعض شعراء العالم ، وعلي الحلي يعلنها كلمة عربية يرتمي صداها الى بعيد
جدا ، وهكذا .

وتمضي نازك الملائكة منقبة في الشعر العالمي ، ومثقفة نفسها ، حتى
لكأنها تريد أن تهيب نفسها لقمة لا ينازعها فيها أحد .

ولكن مما لا شك فيه انه رفض ان يسبقه سابق ، وهذا سر نظره الطويل
فيما نظر اليه زملاؤه ، واختيار ما يلائم فكره بحيث يبدو أصيلا وفريدا .

وقد بدأ انطلاقه بمطولاته « حفار القبور » ١٩٥٢ و « المومس العمياء »
و « الاسلحة والاطفال » ١٩٥٤ . وهذه المطولات بقدر ما نقلته من رومانسية
الاربعينات لم تقفه على الواقعية التي رفع لواءها الطليعيون ، وبدت هياكلها

مفككة . بل ان المطولة الاولى التي اعتمدت انفعالية غير مجسدة فنيا تدثرت
— كما هي عند صفار الرومانسيين — بدثرات الوصف السرد لليل وديدان
القبور والريح والساحرات ، وافتقدت من جانب آخر الفكرة المحددة .

ومن هذا التصوير السطحي المفكك بنيت « المومس العمياء » بمقدمة
وجدانية عن الليل — ولا بد من ذلك كما يفعل التقليديون عندنا — وكرّنت
مقدمة الحفار قد عقدت من أجل الاصيل . فهو يمضي متشائما من قتامة الى
سواد تحكمه عيون « ميدوزا » الاسطورية ، ويعادل هو به بغداد مدينته
العمياء التي تشبه مملكة « أوديب » !!

وعلى شتيت من التشبيهات والمقارنات تتجلى أبعاد موضوعه في اطار
رومانسي خالص رسم هو فيه نهاية المومس فاجعة مثقلة بالعار والزراية،
وذلك بعد اشارات غير ناجحة تماما لافروديت وهيلين وفاوست وغيرهم ،
لأنها كانت اشارات الى ثقافة جعلته متعاليا على المأساة التي تجرد لها .

غير أن التطور الذي نشره — في مضمار التحديث — تحقق في «الاسلحة
والاطفال» حيث استقامت واقعيته شيئا ، وبدا الاطفال رمزا ملموسا للسلام
والسعادة — وهو اليساري الهوى الملتزم — تعبيراته كانت واضحة في تشوق
الناس الى الحرية ، وان عابته الشعارات التي سيّست شعره فأوهنت
استايطياته .

ولكني لا أدري لماذا استطردت الى ذلك ؟

ربما لانني أريد أن أقول ان هذه المطولات التي شهرته ، كانت أقل
تأثيرا عند الآخرين من ديوانه « انشودة المطر » ففيه وبه استكمل عدته
الفنية ، وعمق تجربته ، ومكن لهذه الشهرة التي تمنّاها التمكن الذي ظل
له حتى توفاه الله .

والديوان نفسه يحمل اسم قصيدة بعينها نشرت في مجلة الآداب ، وكان
وقعها عظيما . وقد حقق فيها — عند المتلقين — احساسا بالاصالة والعرامة،
وان ظل مترددا بين الذاتية والموضوعية ، مقصرا وسعه من مقالاته المتعالية
الصوت .

وفي القصيدة نفسها البذور الاسطورية — لتموز وبعل — التي اتسع
نطاقها في الديوان كله مخططا ليوطوبيا معينة .

وسنحاول فيما يلي ان نتعرف على معالم هذه اليوطوبيا معتدّرين عن
كل توسع في هذه الاطلاقة ، وان كنا ننزل عنها للشاعر وفاء لحقه علينا
وتقديرنا لما تمكن من الوصول اليه خلال عمره القصير .

يمكن أن نقسم شعر السياب ثلاثة أقسام : القسم الاول يشمل غنائياته الرومانسية وفيه لا يخرج عن أمثال علي محمود طه ، والقسم الثاني يتضمن أشعار يوطوبياه في كل متناقضاتها ويمتاز بالتعقيد والغموض ، والقسم الثالث يقف عند أناشيد الموت المثلثة في دواوينه الثلاثة الاخيرة - المعبد الفريق ومنزل الاقنان وشناشيل ابنة الجلبي - وأكثر ما فيها يمتاز بالصفاء والصوفية الرقيقة (١) .

ويعنينا القسم الثاني من حيث هو عرض لآرائه اليوطوبية ، وحينما نتأمل ما ورد فيه في ضوء المعادلة التي قدمناها وهي : جيكور وبويب والمطر في اطار التشاؤم ، يتبين لنا كم كان ممزق الهوى حتى في تنبؤاته . الا ان الهم ان نعرف بقدرته على أن يقول الشعر اللافت في موضوعات خطيرة صالحة للمناقشة ودون أن يساوره اي قلق حول مكوناتها من عناصر الاغتراب والعزلة والشوق الى قريته جيكور :

آه جيكور جيكور ...
ما للضحى كالاصيل
يسحب النور مثل الجناح الكليل
ما لاكوأخك المقفرات الكثيبة
يجبس الظل فيها نحيبه
أين أين الصبايا يوسوسن بين النخيل
عن هوى كالتماع النجوم الغريبه

وهذه ببراءتها واشواقها تقابل المدينة التي هي بغداد والتي تلفت دروبها حبلا من طين تمضغ قلبه (كيف .. حتى في ميزان النقد ؟) مع انه يأسى للجهل الانساني الضائع بتداعيات وايهامات لا يقين فيها تقريبا ، وان يكن لا يجد مانعا من أن يصر على جعل قريته هذه عشتار ذات الخصب والجمال برغم أنها حزينة

وتقبل ثغري عشتار
فكأن على فمها ظلمه

(١) بعد موت الشاعر صدر له ديوان لا يضيف شيئا خطيرا الى دواوينه المذكورة .

تنثال علي وتنطبق فيموت بعيني الالق

وهو نفسه - في هذه الحال - سيكون أدونيس المقتول ، يموت هو
وتحيا جيکور . واذا ازدهرت دبت فيها حياة الربيع - من غيره على أساس
أنه أدونيس - فستكون حياة زائفة ، لان الدود لن يبرح ليل الطين الممدود :

جيکور ستولد .. لكني
لن أخرج فيها من سجن
في ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الاوتار
لن يخفق غير الدود

وقد صرح ان جيکور لن تحيا الا من خضنة ميلاده ، وهل يولد ؟

بل هل حقيقي بعث جيکور ؟ ان كان فلماذا يقول :

وجيکور من غلق الدور فيها ...
وجاء ابنها يطرق الباب دونه ؟
وجيکور خضراء مس الاصيل ...
ذرى النخيل فيها
بشمس حزينه

لانه يائس لا شك ، ولا حلم اذن طالما يعيش بالوت مصلوبا ، ويكتفي من
ثم بذكريات القرية التي تنام حقيقة في ظلام السنين :

نزع ولا موت
طلق ولا ميلاد

من يصلب الشاعر في بغداد

اذن لا بد من « تموز » المخلص والمنقذ .. وتموز هذا لا يزال هو
أدونيس ، وهو نفسه الشعب العراقي ! وكذا يؤسس رمزه الحبيب والاثير
الى قلبه ، القادر على أن يخلص شعره من صخب التعبير ويستبدل بهذا

الصخب مواقف درامية تحتم عليه أن يقول في النهاية :

سيولد الضياء

من رحم ينز بالدماء

منتزعا كل صوره ورموزه من واقع العراق الذي يعيش في وجدانه مهما يتغرب ، وأحيانا تدفعه هذه الرموز والصور الى الرومانسية بتشبيهاتها الطبيعية . على انني لا أريد - بهذا اللاحاح الذي رأينا - أن أتطرق الى شتى الموضوعات الخطيرة التي طرحها ، كذلك لا أريد تقويما لصياغاته او تقنياته ، انما أريد - في هذا الفصل - أن نقف معا عند فكره فقط .

وقد يحسن هنا أن نفرق فكريا بين عهدين : أولهما اشتغاله بالشيوعية كقوة تخلصه من مآزقه الاقتصادية ، وثانيهما خلوصه الى الجماعة العربية في اطارها الثوري ، وقد تخطى عن هذه الجماعة في اعماله الاخيرة .

وفي العهد الاول كانت كل أيديولوجياته شعارات فجأة ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن مؤمنا الايمان الكامل بالشيوعية . كيف استقبلته هي ؟ وماذا رأى هو فيها ؟

ان بلاده في الاربعينات كانت قد هبطت الى اقصى ما يمكن ان تهبط اليه اي دولة لها ماض عتيد ، فالفقر والعقم والموت والخراب وضياح الامل والفراغ .. كلها ذبول للمحتل ومن يدورون في فلكه ، عشرات من الاسر تشرد والاحرار يزج بهم في السجون ، والعمال والفلاحون صرعى المرض والعفن .

في هذه الظروف وعى على صوت ماركس وانجلز ، ولعله وقع على بروتوكولهما الذي نشره سنة ١٨٨٤ باسم « المانفستو » أو لعل شيوعيا عراقيا دله على طريق فيه بصيص نور .. لا ندري ، وانما نعلم أنه وجد خلاصه هو وخلاص قومه في الفلسفة الماركسية !

أترأه قرا المانفستو وتعمقه ؟

هل استطاع ان يفهم عن لينين كل اقواله ؟

وبم نظر الى صراخات ستالين : القوة هي الا يعيش الضعفاء ، والاخلاق الصالحة هي التي تقضي وحدها على النظم التقليدية ، واوصانا لينين بان نكون قساة في سبيل ان تعيش البروليتاريا ؟

بل هل تقضى مبادئ الشيوعية وهي ترفض باسم المادية الجدلية والمادية الفلسفية والمادية التاريخية كل ما عرفه عن طبيعة الوجود ووسائل المعرفة واخلاقياته وجمالياته ومنطقه ؟

اننا نبالغ في تقدير هذا العهد بالنسبة لاول مواجهة عملية منه للحياة السياسية ، وشعره كله باستثناء عدة أبيات قالها في معتنقي الشيوعية - وكانت سطحية لا تعبر عن مبدأ ولا تشكل موقفا - خلو من أي تفكير ماركسي ممنهج .

ولقد كان استعداده هو وأسلوب تفكيره وفطرته ورومانسيته كلها ترفض أن تخضع للحتمية الاجتماعية التي تفقد الانسان حريته في تكوين شخصيته ، وكان في هذه الفترة يبحث عن المعنى الكبير لوجوده كإنسان !

وخلال محاولاته التقرب الى الماركسيين كان يتبين أن الطبيعة لا يمكن أن تسير على نظام منطقي ثابت كما يقولون ، فضلا عن أنه كان يخالفهم في ضرورة التفريق بين فكرة الوجود الانساني والوجود العام ، وشعره كله - حتى ما بدا به حياته وختم - يقيم حدودا واضحة بين الانسان والطبيعة حتى أبان المرحلة التموزية التي تنهض على فكرة التلاشي الصوفية او الاندماج .

وأكبر الظن أن تموزياته التي رأينا منها طرفا - وقد خلفت الماركسية حول عام ١٩٥٤ أو نحو ذلك - كانت بابا دلف منه الى طريق الخلاص الذي طالما بحث عنه . وهكذا انهار صرح الشيوعية - دون أن تظهر صورها في شعره - بأسرع مما تصور خصومه واصدقاؤه على حد سواء . وفي مقالاته التي نشرها بعنوان « كنت شيوعيا » كل ما يرينا أنه كان يأكل العيش بدعوى الماركسية ، وأنه عندما لم يستوعب شعاراتها التي تشكل تناقضا مع واقعته - على مرارته - تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها .

ويمكن أن نقول - ويقول معنا شعره - أنه اهتدى الى أن الشيوعية لم تكن الطريق الحقيقي لمن يسيرون منادين بالحرية والاخاء والمساواة ، وإنما هناك التجربة النابعة من احساسه هو بالحرية مهما تكن حدودها ومهما يكن السلطان المسلط عليها ، لنستمعه يتكلم في « المومس العمياء » التي شجبها الشيوعيون :

فليرحلوا .. ستعيش فهي من السعال ومن عماها
أقوى ومن صخب السكارى .. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ولا تموت .. ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها
ستعيش للثأر الرهيب

لا تتركوني يا سكارى

للموت جوعاً بعد موتي - مية الاحياء - عارا

كالقمح لونك يا ابنة العرب

كالفجر بين عرائس العنب

أو كالفرات على ملامحه

دعة انثرى وضراوة الذهب

لا تتركوني فالضحى نسبي

من فاتح ومجاهد ونبي

عريية أنا .. أمتي دمها

خير الدماء كما يقول أبي !

ولم تكن هذه الايات ونحوها لتدل على عنصرية ولا وطنية عمياء - كما اتهمه بها الشيوعيون - وانما كانت دعوة صريحة الى ان يتكاتف الجميع بعد طرح احقادهم ليعيشوا عيشة تليق بهم من حيث هم بشر أولاً ثم من حيث انهم ورثة لامجاد العرب ثانياً .

ونلاحظ على اي حال ان عدوله الى القومية الشعبية في اطارها العربي - وهي لا يمكن ان تكون في مستوى التعصب الاعمى - كان رداً لاعتباره ومحاولة منه للتمسك بالجماعية التي كان عراقه في حاجة اليها ليرد كيد اعدائه ومحاولاتهم الاطاحة به . وقد انتكس مرة بانضمامه - تحت وطأة الحاجة فيما يبدو - الى عبد الكريم قاسم عام ١٩٥٨ فلما استدنى هذا الشيوعيين نفر منه ، وان ظل مصانعا وده حتى يعيش .

(٣)

واما العهد التموزي - وهو ثاني عهدي اليوطوبية عنده - فلا يمكن التأريخ له على الرغم من أن نهاياته تقع في أول عامين من اعوام مرض الموت، وبرز فيه حدث خطير هو وقوفه في «مؤتمر روما للدراسات العربية» معارضا اليمين العربي واليسار الماركسي ومؤيداً التموزيين ، وكان من بين هؤلاء شعراء تورطوا في اعلان ولائهم للقومية السورية .

نحن لا نعرف في الحقيقة « معنى » هذا الموقف . أريد معناه عنده هو ، فقد سبق ان قلنا ان رغبات الشاعر كانت معقدة للغاية او كانت في

تنوعها شديدة التضارب . وأبان تعاضده للماركسية انه لم يتحول نهائيا عن القضية العربية ولم يكفر بكل قيمة كما بينا ، وانما ظل رجل فكر أعار نفسه لكل قضية تطرح كأنه كان يندفع في غمار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي أن يظل في الصورة ابدا .

مرة أخرى نعتزف بالقصور فيما تصدر عنه ، غير أن السياب كان يخوض فيما لا يمكن أن يخوض فيه أحد بسهولة . وقد أفاد على أكبر الظن بكل ما وجد، وخلف خطوطا تنبئ عن ايديولوجيته التي أشرنا اليها .

والفلسفة التمزوية على أي حال سامية الاصل ، فهي عربية بمعنى من المعاني ، فان ترفقنا فهي تأمل أسطوري عرفه الاغريق والفراعنة والفينيقيون على حد سواء برموز لا تختلف ، وبجزئيات واحدة ، وبمنطق لا ينشد الا البعث بعد الموت .

دورة الشمس أو الارض وتعاقب الليل والنهار والشتاء والصيف . . كلها أمور توحى بالنظر التمزوي ، وهو فلسفة معدة ومهيأة لكل شاد ولا ينقصها الا اليد الصناعية أو الحاسة الذكية والفهم الشديد . وهذه كانت لدى السياب كما رأينا ، وان شاركه فيها آخرون ظهر هو فيهم سيدا يصعب الدنو منه !

وما الذي بوسعنا أن نرى في هذا العهد ؟

وقائع الاسطورة . . لا ، فانه لم يكن بالذي يلجأ الى التعبير المباشر دائما، وآية ذلك « من رؤيا فوكاي » وهي خليط من الشعر العمودي والشعر المرسل وذكر فيها الى جانب تموز - كاله للخصب يقابل أدونيس الاغريق - كونغاي الصينية والبابيون القردة التي تبنت احد اطفال البشر وقايل وهابيل .

وقائع الاسطورة تقول ان تموز هو حبيب عشتروت خلية الالهة التي تقابل فينوس عند الغرب ، وقد قضى عليه أن ينفق نصف السنة في العالم الآخر - الارضي - عند برسيفون ربة الخصب وزوجة هاديس ، وخلال هذه المدة وهي الشتاء تقفر الارض وتنتظره عشتروت وكلها رجاء في أن يخرج لتسترد الطبيعة حياته الصيفية وتنعم هي معه بعيد الزهور . .

ان بدر شاكر السياب لم يهتم بهذه التفصيلات ، وانما اهتم بالجواهر وهو كما وضحناه بعث بعد موت على أن يقوم المطر بدور الباعث . واذا كان عليه أن يصلي - كما صلى في انشودة المطر المشهورة - فان معنى ذلك انه يستمنحه شيئا ، وكان في هذه القصيدة ثورة تقضي على الظلم الفاشي وتفصل عن المجتمع أدراكه .

وقد يبدو مترددا ازاء هطوله موزعا بين الخوف والرجاء ، وفي هذه الحال لا تملك الا أن تقول أن الشاعر لم يكن يمنع نفسه من الوقوع في التناقض أحيانا . والا فما علينا الا أن نذهب مع الداهيين الى أن مبعث تردده خوفه من الثورة التي يخلو أمرها من خراب بحيث لا تترك الا ما تركته الرياح من آثار ثمود !

ونعود من حيث بدأنا فنرى كل شيء بوضوح . . .

جيكور التي عاد اليها من المدينة تحتضر ولا يسعفها نهر القرية بويب بالحياة ، ومن ثم تطلع الى المطر . على ان في جيكور زوجة واولادا واما وأهلين ، فماذا يكونون في مخططة ذاك ؟ وماذا تغدو هي وقد أثارت في غربته لواعجه ؟

لو انه ذكر معالمها فقط لما كان أكثر من اي شاعر عادي وصاف للطبيعة، الا انه جعلها موثلة حتى وان ظهرت مضیعة :

تلك أمي وان أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين كزهر يفتح الافوافا
ها هنا على الضحى كان اللقاء
كيف أمشي ؟ خطاي مزقها الداء كأنني عمود ملح يسير
أهي عامورة الغوية أم سادوم . . هيهات انها جيكور
جنة كان الصبا فيها وضاعت حين ضاعا !

غير أن هذه الرؤية الباهتة تستحيل اقرارا بذلك في ديوانه « انشودة المطر » ولا سيما في قصيدته « العودة لجيكور » وان خلت كثيرا من أسماء صواحيبه هالة وسلوى ووفيقه واقبال زوجته التي أنجب منها غيلان . ونلاحظ أنه في ديوانه الاخير يمزج بين تراب جيكور وتراب أمه التي سبقته الى الموت، أو هو يمزج بين الكائنين في وحدة صوفية - وقد اشرنا الى ذلك ، ونضيف أنه رجا أن تدعوه اليها أمه التي أعدت له فراشا بجانبها في القبر على ما جاء بقصيدته في الليل - كما نلاحظ أنه يربط وفيقة بعشثروت وكانت قد ماتت بدورها واستغل موتها بالمضمون التمزوي ليعيد الحياة ويفجر الربيع :

لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك .. آه لانبعث وفيقه
من قبرها ولعاد عمري في السنين الى الوراء
تأتين أنت الى العراق ؟ أمد من قلبي طريقه
فأمشي عليه كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فاتفجر الريح لها وبرعمت الغصون
توت ودفلى والنخيل بطلعه عبق الهواء !

على أنه الى هذا الحد مجرد شاعر يستخدم الرمز الاسطوري فيحسن استخدامه ، فماذا في مخططة من عمل الفكر ، ان قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ » على الرغم من انها ليست أشهر تموزياته - بغض النظر عن توفيقه النسبي فيها - تظهر جراته العقلية على بلورة المتناقضات من حياة العراق ، ويحاول أن يجد الحل دون ان يوضح تماما طبيعته لانه موزع بين رؤياه عن النظام المثالي والكابوس الرابض كالاخطبوط .

يقول مخاطبا صقرا يشبه الصقر الذي اختطف جنيميد الاغريقي لزيوس كبير الاوليمب مشيرا الى عادة ربط تمثال أتيس - هو تموز - على سباق احدى الاشجار في واحد من الاحتفالات الدينية :

أيها المنقض من أولب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء
رافعا روحي .. غنميذا جريحا
صالبا عيني .. تموزا مسيحا
أيها الصقر الالهي ترفق
ان روحي تتمزق
انها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا
تموز هذا أتيس
هذا وهذا الريح
أنبت لنا الحب وأحيي اليبس
فلتسق كل العراق

فلتسق فلاحيك .. عمالك
شدوا على كل ساق
يا رب تمثالك
فاسمع صلاة الرفاق
ولتدع فلاحيك .. عمالك
تمثالك الجانون والابرياء
تمثالك الام الشماليه
لأنها ليست شيوعيه
يقطع نهذاها
عشتار على ساق الشجره
صلبوها .. دقوا مسمارا
في بيت الميلاد الرحم
عشتار بحفصة مستتره
تدعى لتسوق الامطارا
من حفصة يخرج والشجره
النهر الاغور فاض ليطعم كل فم
خبز الالم
فلتحي زنود العمال
في قلبي دمدم زلزال
أي حشد من وجوه كالحات
من أكف كالتراب
نبتها الآجر والفولاذ كالارض اليباب
أي حشد من ذئاب
يطمعون الجو ريح المعمل ؟

تلك أبرز ابياته في هذه القصيدة التي يصنع فيها تفعيلتين مختلفتين
ويظهر العمل البطولي الذي يشنده مجرد هتاف جماهيري مبتذل ، والتضحية
تعني عنده عملية تمهيد للميلاد الجديد او لامتداد الحياة القديمة . وهي عنده

وعند بني جلده نهضة عظيمة من لون فريد ، وإلى هذا المدى يمكن اعتبار عمله تمجيذا للاستشهاد .

ولكننا لا نلبث أن نجد في « أنشودة المطر » المشكلة نفسها من وجهة نظره كغريب منفي على شاطئ الخليج بالكويت مبلورا فكريا أزمة الانسان العراقي الذي أوصلته المطاعم والاهواء والنزوات الليبرالية والتهويمات الرومانسية الى ما شكل نهاية محزنة قد تنطوي على فناء ما لم يهطل المطر .

ولقد رأى توماس اليوت في « الارض الخراب » الرؤية نفسها ، وعنه نقلها السياب فيما يبدو مع افساح الطريق الى نزعة تفاؤلية محدودة . كلاهما شخص الداء ، وكلاهما يخرج بالقصيدة عن طريق التضحية خروجا كاملا وان ظل السياب على ايمان بتجدد الربيع حتى عندما لا يراه الا في الذاكرة !

وقد تكون فكرة الجذب عند اليوت أكثر وضوحا ، الا أن السياب اكتفى بالتركيز على تقيضها ساعة هطول المطر ، والمطر عنده كل شيء حتى وان كان الموت نفسه أو الجوع أو الدم المراق ، لنسمعه يخاطب عشتار :

... كالدّم المراق ، كالجِيع

كالحب كالاطفال كالموتى .. هو المطر

ومقلتناك بي تطيفان مع المطر !

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول حولها بشر

مطر

مطر

مطر !

ان هذا المطر لا يرمز الا الى نقطة واحدة هي « بعث الحياة » الحياة السياسية النظيفة والحياة الاجتماعية الرغدة والحياة الفكرية الثرية . ولكن المرء لا يملك الا أن ينتابه شعور غريب باليأس والسواد ، وهو ناجم - في رأيي - عن استخدامه الرمز عقليا أكثر من لمسه وجدانيا .

وعلى ذلك النحو تظهر ايدولوجية السياب ، فان طبقناها على جيكور

راينا من الضروري أن نجعل بويب اله الخصب ذاته اذا لم يسقط المطر وتكون
جيكور نفسها على ما تكشف عنها قصيدته « جيکور والمدينة » و « العودة
لجيكور » مستودعا للموت والحياة معا . . مستودعا للموت عندما يهجرها
ابناؤها وتنتشر المجاعات ، ومستودعا للحياة اذا قدم هؤلاء الابناء أنفسهم
قرايين على مذبحتها كما يقدمونها للمدينة !

ان موت اولاد القرية قضاء على الربيع . . .

وتلك فكرة لا تموزية في الحقيقة ، لان الموت عند التموزيين بعث للربيع
فعلام يدل هذا ؟ لا شيء أكثر من أن حاجات الموقف الفكرية تتطلب هذا
التحوير ، وقد كان هو يضع تلك القاعدة يتكلم عن « لاة » أم تموز وهي
ترثيه وتقول :

... يا قدر

قتلت اذا قتلت الربيع والمطر !

ويحسن هنا أن نستعير ما قاله اسعد رزق حول هذا الموضوع ، وهو
أن السياب يدعو عمليا الى المحافظة على حضارة القرية التي توشك أن تزول،
وما على أبناء جيکور الا ان يعودوا اليها لتعود اليها الحياة ، وكأن عودتهم عودة
التموز المخلص . ومن الهوة الواسعة التي تفصل بين رغبات الانسان وقدراته،
يبرز المجتمع الجيكوري وديعا هادئا يحمل الخير والمحبة . ولكن دونه مسافات
وأسرار وحصون - وكأنه يشير بذلك الى صعوبة العودة فعليا - فضلا عن
رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها الاسود ولعرق عمالها المرفض ووجوههم
الكالحة . فها هنا على الاقل يسهل عليه أن يعرف نفسه ويخلص لها وهو
الذي شرد وضاع وعجز عن تحديد المصير . وبممكننا ان نستخلص نتائج
فكرية أخرى اذا استحضرنا أماننا كل ما حكاها عنها - من حيث هي يوطوبيا -
غير أن هذا يشعب القول تشعبا لا نريده الآن ، وفي هذه الحال نكتفي بذكر
الامثلة التالية :

جيكور .. ستولد جيکور

الزهر سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحي

من غصة موتي .. من ناري

سيفيض البيدر بالقمح

والجرن سيضحك للصبح

انه هو تموز جيکور . . انه المخلص ! ويستطيع ان يدلف الى الحياة
عن طريق بويب ، يقول :

يا بويب

يا نهري الحزين فالمطر
أود لو غرقت فيك ألقط المحار
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
دمه الخفي كان فيك يا بويب

غير أنه قد لا يقدر على البعث ، وفي هذه الحال يجب أن تصبح القرية
قبرا له ، يقول :

جيکور لمي عظامي وانفسي كفني
من طينه واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكا على النار !

ولا بأس بعد ذلك من ان تموت جيکور ايضا ، يقول :

لا رجاء لها بأن يبعث الموتى ولا يأمل لها بالخلود

هل يجب أن تموت ما دام الانسان لا يستطيع ان يكون انسانا ، وما دام
هو يسف وينهار كانهيار العمود :

هكذا قد أسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود
والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو تقود

ومعنى ذلك أيضا ان كان يدل على معنى آخر ان ناس جيکور قد يكونون
من صنف بشري آخر ، وقد لا يختلفون عن غيرهم في أي مكان . وهم من
أجل ذلك لا يشكلون مجتمعا له معاله المميزة ، كما يكون للماركسية معالم ،
وكما يكون للوجودية معالم ، وهكذا . . .

ان السياب يدور في حلقة لا خروج منها .

انه حائر ، وبدا كأنه يخفق ، وقد أسعفته العلة بالحل . . وهو الموت
الذي ارتبط بشهوة الجنس ! وقبل ان يرقد رقدة ذلك الذي خانه دائما ثم
توقعه دائما ، رأى وفيقة جسدا للشهوة تبعث صاحبتة في الشباك الازرق:

العالم يفتح شبابه
من ذاك الشباك الازرق
يتوحد .. يجعل أشواكه
أزهارا في دعة تعبق
شباك مثلك في لبنان
شباك مثلك في الهند
وفتاة تحلم في اليابان
كوفية تحلم في اللحد

لكنه لن يبعث ، والموت يمنعه من اكمال الشوط حتى وان ظلت وفيقة
تنهض بالحياة ويرتعش نهذاها .. فان ذلك الارتعاش يقع في عالم آخر - عالم
الحديقة التي ترمز الى العالم السفلي ، ببرود ووحشة وكآبة .
والحديقة

سقسق الليل عليها في اكتاب
مثل نافورة عطر وشراب
وخيال وحقيقه
بين نهديك ارتعاش يا وفيقه
فيه برد الموت شاك
واشرأبت شفتاك
تهمسان العطر في ليل الحديقة

وعلى هذا النحو مضى السياب بالموت والجنس (يتشاءب جسمك في
خلدي ، فتجن عروقي) دون أن يضع النقاط على الحروف ، أو دون أن يقول
الكلمة الاخيرة في فكره ، وتشهد آخر اعماله على انه عاد من جديد الى
رومانسيته التي بدأ بها .

الفصل السادس

ماذا يقول القصيدي ؟

الكلمة الاولى

عندما كتب طه حسين عن الشعر الحجازي - خلال الثلاثينات من هذا القرن - بدا أنه غير مقتنع بأنه أمام نتاج يشد اهتمام الدارسين . ولو أنه اطلع على غير الشعر الحجازي مما تغنى به النجديون مثلاً لما غير رأيه في ظني ، ولقرر أن واحداً كالشيخ عبد الله بن عثيمين المتوفى سنة ١٣٦٣/١٩٤٣ ليس بأفضل من الشيخ العمري شاعر المدينة المنورة المتوفى سنة ١٣٦٥/١٩٤٥ ، وقد وصف بأنه بارودي اللفظ والمعنى في مجال التنويه بعمق شاعريته .

وفي العام الذي توفي فيه ابن عثيمين - بعد انقطاع تام لكبار الاسرة السعودية - قال طه حسين انه أصبح يرى في الحجاز نهضة شعرية ، لعل ما لفته منها خلوصها من التأثير المطلق لشعر المصريين والمهجرين وغيرهم . ثم اعترف سنة ١٩٥٧ - بعد قراءته لديوان « الامس الضائع » لحسن عبد الله القرشي - بأن الشعر عاد الى الحجاز ، وما أكثر تغير حياة الاجيال !

ولم ينظر ذلك الناقد الراحل الى بقية شعراء المملكة ليوسع حكمه أو يعممه ، وقد كان أولى به أن يقيم دراسته على أساس المقارنة التي تجميع شعراء المملكة في اطار واحد متماسك . فالمنطقة الغربية كالشرقية جزء من كل فيه المنطقة الوسطى والمنطقة الشمالية والمنطقة الجنوبية . وليس ما يمنع من وجود فوارق اقليمية بين تلك المناطق ، الا أن هناك - أيضاً - ما يجمع بينهما بيئياً وايدولوجياً .

والا فمن ينكر تأثير القرشي - مثلاً - بعبد الله الفيصل ؟ بل من ينكر

تأثر هذين معا بعلي محمود طه وسعيد عقل ونزار قباني ؟ ألم يتطلع اقليم كل منهما الى أقطاب الشعر العربي في العالم ، لانهما محصلة تفاعل بذلك العالم ؟

ولماذا لم يبتعد القرشي عن نجد . . ولماذا ينتجع عبد الله الفيصل مغاني الحجاز ؟ بل ان ابن عثيمين لم يلزم بلده الخرج في نجد وارتحل الى المنطقة الشرقية وأقام في الحجاز . وولد ناصر ابو احيمد في منفوخة ، ثم انتقل الى البحرين صبيا ، والتحق يافعا بالمعهد السعودي في مكة قبل ان يسافر الى أوروبا كما سافر كثير من شعراء المملكة .

ان فصل الشاعر السعودي عن شعراء المملكة كافة لا يعطي الا وجهها مقنعا للشعر في هذا البلد العربي ، بل لعله لا يقدم الحقيقة ولا جزءا من الحقيقة . ومن هنا كان الباحث عبد الله عبد الجبار في كتاب « التيارات الادبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية » أكثر توفيقا من طه حسين ، وان قصر شيئا باعتياده منهجا وصفا أفقده كثيرا من سمات الاسلوب العلمي .

وفي هذه الدراسة التي جعلت محورها غازي القصيبي ، أحسنني نجحت في الخروج من الدائرة التي حبس فيها نفسه كل من طه حسين وعبد الله عبد الجبار . فقد نظرت الى الشاعر من حيث هو « توقيعة » في تشكيل فني كبير ، وان هذا التشكيل محصلة تراثية بقدر ما هو استجابة لمؤثرات خارجية لا تقف عند حدود بلادنا العربية في شرقنا الاوسط فحسب ، وانما تجاوزها أيضا الى بلاد أخرى في أمريكا وأوروبا وآسيا !

ويجمل بي - للمناسبة - ان أقول ان ذلك التجاوز كان متفاوت الدرجات عند كل شاعر وفي كل وطن عربي . فقد يغلب على بلد مثل لبنان ومصر والعراق ، وقد يبدو منعما في اليمن والسعودية - قبل الانفتاح الاخير - وليبيا ، وقد يجنح بالشاعر الى الشطط كما نرى عند بشر فارس وسعيد عقل ، وقد يطيح به نهائيا على ما نرى في حركة شعرنا الجديد .

الامر اذن لا يحكمه الا نهج الحياة ، ومن هذا النهج ما نسميه حساسية العصر ، حيث لا بد من عمليات احتكاك بين اصالة الشاعر والمرفدات الحضارية المعقدة .

وماذا عن القصيبي

يوضع في التشكيل الفني الكبير شاعرا له سمات تميزه ، وان حمل كل تاريخ شعرنا العربي ، وما أبعد ! فهو محصلة للجاهلية والعثمانية وما بينهما . . وهو مقلد حتى استوعب

معنى الحضارة فاستقل وأبدع .. وهو بعد ذلك لم يخفق قط في عبور الهوة السحيقة التي تفصل بينه - من حيث هو عربي مسلم - وبين الاوروبيين ، فزواج في شعره بين الحفاظ والتجديد .

ولكي نفهم ذلك ينبغي ان نقف طويلا عند التجارب التي عاناها شاعر ولد سنة ١٩٤٠ في المملكة العربية السعودية، فبين الرياض والبحرين ومصر وأمريكا عاش الشاعر مراهقته ويفاعته . وانطلق الى مرحلة شبابه والعالم العربي يريد أن ينطلق من ذاتيته فيقع في أسر الصهيونية بعد أعوام طويلة من كفاح المستعمرين .

وفي استطاعتنا أن نربط هذه المرحلة - فنيا - بشاعرها أحمد شوقي خليفة البارودي في التقليدية الجديدة ، كما نربطها بخليل مطران وجبران خليل جبران حاملي لواء الرومانسية في اطارها التعبيري والرمزي .

لكن لا يسقط قط في الطريق الابوليون الذين لم يجتمعوا على مذهب معين بقدر اجماعهم على أن أحمد زكي أبو شادي - مؤسس جماعتهم وان لم يرأسهم قط - نموذج للشاعر الذي يحسن أن يكون بعد مرحلة البديعيين والنمطيين ومداحي القصور وأولياء الله !

فلا عجب أن يكون الشابي شيئاً ويكون محمود حسن إسماعيل أو الصيرفي شيئاً آخر ، وان أصر الشعاران - أصرار شوقي والبارودي - على أن تتوفر في القصيدة موضوعية تربط الشاعر بعصره بعيداً عن الرسميات والبلاطات التي اتخم بها شعرنا الى ما قبل عصر النهضة .

وهيأت جماعة الديوان في مصر - وكانوا ثلاثة اشخاص ثم شخصين - الشعراء في العالم العربي كافة الى ضرورة أن يروا ما وراء الظاهر من حياتهم . حتى ولو لم يعبروا عن الاحداث الكبيرة في مجتمعهم، كانتقال حكم الهاشميين في الحجاز الى السعوديين قبل تأسيس الدولة الحديثة ، وكخروج المرأة الى الحياة العامة لأول مرة في مصر ، ونحو ذلك .

وعندما وجد الجيل الذي غير الابعاد الموروثة للقصيدة طريقه الى التعبير عن نفسه وقع على الفور في معركة مع ورثة شوقي ، بل تنكر له العقائد - وهو المجدد قطب الديوان - كما تخلى عنه كل الابوليين وعشاق المهجرية في تقديسه مبدأ الذاتية او مبدأ التعبير عن الذات .

ولم تسفر المعركة عن شيء يذكر ، فقد احتفظ ورثة شوقي بمجدد التقليدية ، وبخاصة فيما شغلت بأحداث العصر . وتمكن حملة الشعر الجديد - وفيهم عناصر فذة كالسياب العظيم وخليل حاوي - من رفع أصواتهم وفرض أنفسهم على الواقع الادبي . وفي الوسط بين اولئك وهؤلاء وقف

شعراء يخلصون شعرهم من أطر القدماء - من أجل تشكيلات جديدة - وفي الوقت نفسه يخلصون أنفسهم من تلك الحالة التي تتورم فيها شخصياتهم بأمراضهم العصابية وعقدها التي لا تحصى .

وبعبارة أخرى وجد اتجاه تقليدي يوضع فيه - داخل المملكة العربية السعودية - أمثال طاهر زمخشري وعبد الله بن خميس برغم تأكيدهم على الجانب الانساني في التعبير الشعري .

كما وجد اتجاه متحرر يوضع فيه أمثال محمد العلي وسعد الحميدين وغيرهما ممن ينتسبون الى شعر ما بعد الستينات ، ومعظمهم يعلن ولاءه لسعدي يوسف وعلي أحمد سعيد وحسب الشيخ .

وثمة اتجاه ثالث - تغلب عليه رومانسية موضوعية - يبرز فيه عبد الله القرشي ومنصور الحازمي ، وشاعرنا غازي عبد الرحمن القصيبي . وأغلب شعراء هذا الاتجاه يعشق علي محمود طه وعمر أبو ريشة وسعيد عقل ، ومنه من لا يتنكر إطلاقاً لأي شاعر غربت شمسُه عن أفقنا ، وفي الوقت نفسه يتصلون - مباشرة أو بوساطة - بأحدث النتاج الشعري في العالم . كما أن منه من يعترف بفضل المبرز من رواد الشعر الجديد ، كنزار قباني ونازك الملائكة وصالح عبد الصبور .

وبالرغم من أن القصيبي يعد - تاريخياً - من متأخري الذين صنعوا الاتجاه الثالث في المملكة ، فإنه احتفظ للقصيدة ببهاؤها وبموسيقاها وبترابطها الموضوعي . وفي نظري أنه يمكن اعتباره أحد الذين وحدوا بين السذات والموضوع في معاناتهم الحضارية ، على أساس من الديالكتيك الفني . كذلك لم يسقط في هاوية التناقضات العصرية ، ولا انحرف بصياغاته عن الجادة . وفي ديوانه « معركة بلا راية » يصل الى مستوى ملحمي يعمل فيه صراع الانسان جنباً الى جنب مع حلمه بالدعة والامان . وأما في « أنت الرياض » فتعلو نفمة الحب ولكن دون أن تقلص كثيراً النسق الملحمي ، حيث القضب والتمرد في مقابل الموت .

حين يخاف الشاعر المقدام أن يموت

يصبح أحلى شعره السكوت

ولست أزعج أنه نسيج وحده بين شعراء الجزيرة ، فهو - حتى في رؤيته العبثية وفي رمزياته - نتاج أجيال ربطت تطلعاتها منذ نهوضها الاول بالمهجرين ورومانسيي مصر والشام . لقد ولد في الاحساء في المرحلة التي كان فيها العريض يملأ اسماع العرب في اقطارهم المختلفة ، وكان رومانسيو

الحجاز يتأثرون رواد الرومانسية العربية . ولعله حين اجتاز مرحلته الثانوية بالبحرين كان قد بدأ يحفظ لرواد الشعر المرسل الجديد الذين خلطوا - في تعبيرية معقدة - بين شتى المذاهب والاتجاهات .

وفي مصر التي ذهب اليها تعلم كيف يكون ثائرا بالقدر الذي كان به عاشقا . لكن ديوانه الاول كان يشي بمؤثرات صباه ويفاعته ، وقدم ديوانه الثاني « قطرات من ظمأ » جانبا آخر من تلك المؤثرات ، فبدأ ابنا شرعيا لجزيرته بكل قيمها وتقاليدها وتحفظاتها ، وساعده قاموس استمد بعض أسبابه من نزار قباني على أن يحلق كما حلق من قبل علي محمود طه .

تعالى دقائق نحلهم فيها
بنافورة من رذاذ القمر
بأرجوحة علقت في النجوم
بأسطورة من حديث المطر
بكوخ على الغيم جدرانه
ظلال وأبوابه من زهر
بخيمة عطر يعب الغروب
شذاها ، ويسكر فيها السحر

ونلمح هنا شيئا من الابهام الرمزي أو نحس احياء يذكرنا بالعلاقات التي روج لها بودلير - الشاعر الفرنسي - في احدى قصائده المشهورة ، فما تلك النافورة المصنوعة من رذاذ القمر .. وما أسطورة المطر .. وجنة العطر؟ وبدهي أن تلك العلاقات التي تربط الطبيعة بالذات على نحو معين ، والتي نراها محققة في كثير من أعمال القصصي .. ليست الا امتدادا لمحاولاته الشعرية المبكرة ، والا جريا وراء المدرسة اللبنانية التي تركت بصمات أصابعها

ما كنت أسمع قبلا
في الدوح رنة طير
ويحيى أفي الكون هذا
الجمال ؟ ما كنت أدري
كأنتي في ظلام
واليوم أشرق فجري

كأنه ضاع عمري وعاد لي اليوم عمري

ومع ذلك نحس طموحات تلك النفس الشاعرة ، فقد انشأت تقول
في سنة ١٩٧٣ بعنوان « حنين » أبياتا منها :

تريدين لون حنيني اليك
اذن طالعي الشمس عند المغيب
تريدين طعم حنيني اليك
اذن لامسي بيديك اللهب
تريدين حجم حنيني اليك
اذن سافري في الفضاء الرهيب

انعطف الشاعر بقاموسه على تصوره هو ، متمسكا بما في الواقع
من قيم مثالية لم توقعه في أي تناقض حتى ونحن - في ضوء العلاقات
الرمزية - نحاول أن نفهم لون الحنين وطعمه وحجمه !

وتظل الفاظ اللغة بعد ذلك أو قبل ذلك هي ما يناسب تماما شاعريته
المواتية ، أي لا هجر فيها ، ولا شيء مما نراه في كثير من الاحيان عند
المحافظين ، وبخاصة عندما يشكلون عباراتهم ذات الايقاعات المرتفعة . وإذا
رجعنا الى « انت الرياض » وهو آخر دواوين القصصي - حتى الان - نرى
ذلك النضج ، كما نرى الاصول الاولى عندما يردد الكثير عن الحب والهموم
والطر والقمر والعطر والصحراء والبحر والجرح والهجير والضباب والاصداء
المجنحة والنغم ، على كثير من الشعراء العرب المحدثين ، لكنها - أي
العلاقات - أصبحت تشكل من غير شك رؤية كونية خاصة له .

ومع ذلك فلا نهوّن من ولاء الشاعر للعريض والعامودي و عبد الله الفيصل
وناصر ابو أحيمد وعبد الرحمن المحمد المنصور ، ويتمثل هذا الولاء - على
أضعف الايمان - في قراءته أشعارهم وفي مجرد الالتفات الى صياغاتهم ..
غير انه يأتي في مدارج التاريخ متأخرا عنهم ، والشعر على أية حال حلقات
كما هو طبقات !

قضية الشكل

نظريا أخطط للقصصي أبعاد تلك القضية ، لأنها لا تنفصل قط عن
المضمون ، سواء كان ذلك المضمون موضوعا أو وجهة نظر نسميها أحيانا فكرا

وأحيانا أخرى فلسفة . ولقد يرفض الشاعر نفسه ذلك - ومن قبل رفض في مقال له نشر في كتابه « عن هذا وذاك » أن يطالب أي شاعر بمضمون فكري الزامي - إلا أنني أراه يقول في مقال آخر بعنوان « هل للشعر مكان في القرن العشرين » أن لكل شاعر الحرية الكاملة في أن يختار بين الأسلوبين التقليدي والحديث .

ويعني هذا أننا لسنا مطالبين بالفصل بين هذين الأسلوبين عنده ، حتى ولو كان في نزوعه إلى الأسلوب الحديث دليل على « عصريته » وعلى أنه يلتحم دائما بموجات الجديد التي تعاورته واستجاب هو لملها وجزرها .

وماذا نعني هنا بالشكل ؟

هو اللغة أو الالفاظ ذات الدلالات الصورية المحددة عندما يشكلها - فنيا - صورا جديدة تنم عليه وتحدد رؤيته . ولا يخفى على القارئ أن هذا يعني في نظر النقاد المدرسين العبارة والخيال من عناصر الأدب الأربعة ، على أساس أن العاطفة والفكرة هما العنصران اللذان يدخلان في باب المعنى .

والتشكيل الذي اعتمده القصصبي يكشف عنه ديوان صغير نشر سنة ١٩٦٧ بعنوان « أبيات غزل » وهو مقطعات مؤرخة يرجع أقدمها إلى سنة ١٩٥٦ ويرجع أحدثها إلى سنة ١٩٧٣ ، فهي - من هنا - تأريخ لأسلوب الشاعر في فن ملك عليه نفسه من جميع أقطارها .

وعماد ذلك التشكيل قاموس شعري ربما كان حصره وتحليله يقضيان إلى شئئين : الأول أن القصصبي شاعر حقيقي ، بمعنى أنه يعيش حياته كلها شعرا ، ومن ثم كانت الالفاظ ذات الدلالات المحددة بصور معينة تستحيل بين يديه إلى أدوات يصوغ بها كل ما يريد .

لكن جهد الفنان في مقطعات الديوان الأولى قائم على جهد غيره ، فضلا عن تسطيع يفقدها الكثير سوى الإيقاع ...

اضحكي تضحك الدنيا
واهزجي تهزج المنى
وامرحي تزهر السدور
ب وردا وسوسنا
واخطري يخطر النسي
م طروبنا مدندنا

وابسمي للطيسور والر
وض والعطر والسنى
وابعثي الحب في الوجو
د نشيدا ملحنا
وتعالي فانسني
لم أزل واقفا هنا

هنا كأننا نقرا لنزار قباني ، وقد كان هذا الشاعر في سنة ١٩٥٦ أي سنة كتب القصيدي هذه الأبيات فرقة هائلة استمدت أسباب قوتها من سعيد عقل شاعر لبنان الكبير ، لكن التسطيع يبلغ مداه في مقطعته الأخرى التي يقول فيها :

ما كنت أنشق قبلا
في الزهر تفحة عطر

بالإضافة إلى ما تحتاج إليه مخيلته وهو يطرق ذلك الشعر الذي طابق فيه بين الذات والموضوع ، وعرتى - من ثم - الورود والحسان والدعة والقمر والخيمة والقلب من كثير من غائلها الشعرية ، ووضع بجانبها السيف والفداء والهول والنار والطوفان .. حتى الجرح الذي يغنيه الرومانسي الما يستعذبه ، يستحيل - في فارس القدس - تجربة مصير ، دون أن ينزف نزف اليأس أو الموت

يا بلادي ، والجرح دام عميق
والليالي من حولنا أشجان
كفكفي الدمع فهو فينا وإن شق
ضريح ، ولفة الأكفان
وهو فينا التصميم أن ندخل
القدس كراما أن ترجع الجولان

أما الشيء الثاني في عملية الإحصاء والتشكيك للقاموس الشعري عند القصيدي فيفضي إلى وجوب الاعتراف بمقدرته - حتى في بداياته الناضجة - على التشكيل الموسيقي الذي يأتي دائما تاليا لاختيار الألفاظ . صحيح أننا نعترف بأن القصيدة ليست في جوهرها إلا تركيبا خاصا لمفردات اللفظة ، فإذا كانت الألفاظ صورا بذاتها فإن الشاعر يجمعها - على هدي معاناته -

في عبارات مجازية لها موسيقاها الذاتية . ولهذا كان للصور الشعرية القائمة على صور الالفاظ موسيقى لا تعزى اطلاقا الى موسيقى العروض ، ولكن هي موسيقى الايقاع اذا صح التعبير ، أو لتكن الايقاع الذي يضيف الى ايقاعات اللغة - التي هي الزمن نفسه - بعدا رابعا هو البعد الشعري الذي يربط الزمان بالمكان جميعا .

أنا لا أريد أن أتعب القارئ في عمليات تنظير لا يزال الخلاف حولها محتدما ، وأقول باختصار ان القصبي يتعامل مع اللغة بالطريقة التي تصور رؤيته الشعرية من ناحية ، والتي توفر لها من ناحية أخرى ايقاعاتها المناسبة . والدليل على ذلك اكثر تلك الابيات التي قدمناها ، والتي ضاع منها بعض مفردات تنتمي أساسا الى مرحلة التقليد في حياته . فاذا انتقلنا الى بقية شعره في دواوينه نرى الظاهرة تتأكد ، ولا سيما في تلك القصائد التي ينحو فيها نحو الرمزيين . وأما في ديوانه « قطرات من ظمأ » - وهو ثاني دواوينه - فنرى ما يوضح موقفه من الشعر كصياغة موسيقية لا دخل لها بتقويمات العروضيين ، بالرغم من أننا نلاحظ أنه كلما يستبجح لنفسه الرخص العروضية - التي ان صحت في نظر تلاميذ الخليل بن أحمد - تخلخل الزمن فتفسد ايقاعات الصور في البيت الشعري .

ويحتوي هذا الديوان على ثلاث وعشرين قصيدة مختلفة الابحر ، وان كثر من بينها الرمل (سبع قصائد) . يليه البسيط والكامل والمتقارب (أربع لكل) . وقد جاءت ست عشرة قصيدة شطرية أو عمودية منها ست مختلفة الروي ، وبقية الديوان سبع قصائد من الشعر المرسل حرص في بعضه - ولا سيما في قصيدته « بلا موعد » - على اعتماد روي يجمع بين مقاطعها الاربعة .

فعلام يدل ذلك ؟

يدل أولا على أن الشاعر لا يعنيه نوع الاطار الذي يضع فيه تشكيلاته . فهو يعزف على آلات التقليديين ، ويجيد العزف على الآلات الحديثة . وفي الحالين يحرص الحرص كله على تلوين النغم العروضي بدليل احصائية الديوان التي تقول ان الروي يتغير عنده كثيرا ، ويشهد على ذلك ديوانه « معركة بلا راية » و « أنت الرياض » ، فاذا خرج الى الشعر المرسل حرص بين الحين والحين على ابراز ذلك الروي في تقية ماهرة .

هذا شيء ...

ثم ان هناك شيء آخر ، هو ان الشاعر في تعبيراته التي يرى انها صبت في قوالب جاهزة يطوِّع تلك التعبيرات لنسقي يريد به التحقيق الفني

للتوازن بين ما هو في الطبيعة وما هو في نفسه . أعني انه يحاول التعبير عن معاناته برؤية لها ايقاعاتها التي توجبها تركيباته اللغوية ، واعتبار الاطار العروضي بما فيه من قافية مرواة شيئاً لا قيمة له عند الشاعر المتمكن .

وفي « قطرات من ظمأ » - وهو ديوان قديم نسبياً - ابعاد ايحائية لها ايقاعاتها النفسية الخاصة ، وترتبط برمزيته التي ستقوى في « معركة بلا راية » و « أنت الرياض » لا على أساس مجاوزة الواقع لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من علاقات يتمكن بها من تبادل معطيات الحواس .

وأما الابعاد غير الايحائية ويوقع الشاعر فيها على أوتار موسيقية لا تمت بصلة الى البحر الخليلي ، فلا ترجع الى بعض الحيل البلاغية التي يلجأ اليها مهرة الشعراء - عندما يعوزهم صفاء القريحة - وانما ترجع الى التلقائية التي تقتصر فيها جملة أو لا تكتمل أو تحفل بالمدات المتراوحة حيناً والمتعاقبة حيناً آخر . . بتظليل شعري يحرص على ألا يطوي المشاعر أو الافكار تحت بريق الزخارف اللفظية ، يقول :

أغريق أنا في بحر على
موجه ينأى شراع عن شراع
أغريق ليس في أحلامه
غير ميناء وتلويح ذراع
أوحيد راح في درب الاسى
يتمشى من وداع لوداع

ودعونا من التكرار - فهو من الحيل البلاغية التي تعلمناها بلا فهم فني قط - ودعونا أيضاً من الصورة الحلوة التي بني البيت الثاني بها ، ولنقف فقط أمام بداية كل بيت وارتباط تلك البداية بحالة انكسار - معنى ونغما - تناسب الفرق والغربة والوحدة . وبالجمل القصيرة التي شكل بها الشاعر تعبيره ، تتناغم المعاني أكثر مما تفسر الحالة النفسية للفريق الذي يلقي حتفه في خضم عال ، وللغريب الذي لا يحلم الا بميناء تلوح له فيه ذراع تستقبله ، وللوحيد الذي لا يكاد يجد - في طريقه الحزينة - الا من يشيعه ولا أقول يودعه . وقصر الجمل على أي حال لا يخفي التنوعات الصوتية التي يشترك « المد » فيها من الاسفل الى الاعلى .

وعكس تلك الابيات تماماً قصيدته « بعد الرحيل » باضافة هينة - وان تكن شاعرية - هي افتقارنا الروابط المنطقية سوى وار العطف كادوات التشبيه

وفاء السببية او التفصيلية ونحوها .. في هذه القصيدة يقول :

خلفت عندك نشوتي الكبرى
ونسيت خلف جفونك العمرا
ومضيت في صحراء قاحلة
الصخر فيها يحضن الصخرا
الرمل منتثر على شفتي
والشمس تمطر جبهتي جمرا
وعلى عيوني يأس قافلة
ظمت فكادت تشرب القفرا

فهنا ايقاعات، متدفقة برفق ومتلاحقة ، قوامها مجموعات وقع خاطف ينتهي في كل بيت بمد الى أعلى كأنه صدى نشيج . ولا شك ان عمليتي التشخيص والتجريد اللتين قصد اليهما القصيبي - واعيا ام غير واع - في هذه الابيات مما كان يمهد لرمزياته الاخرى ، ولكنها هنا كانت مناسبة تماما لايجاد ايقاعات توافق الم الرحيل عندما تتبادل صورته كلا من الحس والفكر، وينهار الواقع الصارم امام شطحات الخيال المحتدم .

واما في الشعر المرسل او الشعر الجديد - كما يحلو لبعضنا ان يسميه - فالاعتماد الاكبر عند القصيبي قائم دائما على ايقاعات الصور ، باستثناء بعض الحالات التي يجنح فيها الشاعر الى التقفية والى تنظيم الاسطر بعلامات ترقيم على نحو يلفت النظر للوهلة الاولى ولا يحمل مع ذلك أية قيمة فنية ذات خطر ، وسيظهر ذلك لنا في معرض حديثنا عن الصورة .. وان كنا نسجل باعجاب نجاح الشاعر في ربط تشكيلاته الموسيقية - حتى في شعره المتقدم - بحالاته النفسية المتراوحة بين الحب والغضب بطريقة تنظم مشاعرنا في اطار يرتاح له هو ، ولا يربطه - غالبا - بالشكل المحدد للبيت الشعري التقليدي .

والصورة - على ما نعرف - هي لب الشعر ومناط قدرة الشاعر الفنية . وما يصحبها من عرض تقريرى قد يكون ضربا من التفكير الواعي ، أو شيئا يقتضيه الموقف ولا سيما اذا كان موضوعيا . ولم يكن عجيبا من اجل ذلك ان يلجأ الشعراء المصورون القدماء - من امثال ابي تمام - الى الحكمة الشعرية من حيث كونها تلخيصا لموقف أو تجميعا لمغزى مجموعة من الصور .

وهكذا تظل الصورة محور الدراسات النقدية حتى ولو كان ثمة ما يوحى بأن التشكيل الموسيقي خطراً أي خطر . وفي رأيي أن التشكيل الموسيقي نفسه هو نتيجة الممارسات الفنية التي يصدر عنها الشاعر وهو بصدد تشكيلاته المجازية ، حيث يكون عليه - بالإقاعات المناسبة - خلق نوع من التوافق الفني بين صورته الشعرية وصور العالم المرئي . بمعنى أنه يحرص دائماً - وهو الفنان المقتدر - على الملاءمة بين حركة نفسه وحركة الأشياء !

وكحكم عام متعجل على القصبي أقول أننا نلاحظ - بعد أن نمضي في قراءة شعره بعض الوقت - أننا لا نتعثر قط في فهم مقصوده ، ولا نجد أنفسنا في متاهات التغميض . وتبدو إيهاماته التي تنجم عن أسلوبه في الرمز كروى الحلم الهادي .

ماذا يعني هذا ؟

في الأساس الأول يعني أن آثار التشكيلات الموسيقية - بكل نعماتها - تتفق وما تحدثه آثار المجاز بشتى صورته . أي أن هناك توازناً في إقاعات القصيدة القصيبية سواء كان مصدر هذه الإقاعات التشكيلية الموسيقية أو التشكيلات البيانية . وظاهرة مثل هذه لا شك تهيب الجو الشعري الكامل ، فلا غموض يكتنف الصورة الشعرية فيقلل من تأثير وقعها في نفوسنا ، ولا اضطراب في الموسيقى يفسد بها حركة النفس الداخلية بحركة الأشياء الخارجية .

وفي الأساس الثاني يعني انتفاء التغميض - عند القصبي - أنه حقق بشعره معنى من معاني التكامل الفني بين الشاعر والوجود ، مخالفاً - من هنا - كثيرين من محافظي المملكة المعاصرين ، كطاهر زمخشري وعبد الله بن خميس وأحمد قنديل . فهم يقعون دائماً في أسر البلاغة القديمة - برغم محاولات تجديد بعضهم - الأمر الذي يوجد صدعاً كبيراً بين حركة وجودهم العصرية وصورهم من حيث هي إفاضات عن عالم أفكارهم الذاتي ، ومن شاء فليرجع إلى مثل قول الشاعر عبد الله الفيصل في معرض الغزل :

هل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمينك
أو تذكرين بسوادي وجّ وقفتنا
وقد أفاضت علينا الطهر عينك

فسوف يجد مفارقة كاملة لواقعنا برغم تسليمنا بأن الصور - في

جوهرها - لا واقعية شعريا ، لكن المأخذ هنا أن عناصر تلك الصور منتزعة من قيم الاقدمين مروراً بعزير أباطة شاعر التقليدية الكبير في مصر .

ومن ناحية أخرى يخالف القصصبي معظم المحدثين في تغميضاتهم المتعمدة ، وفي ضربهم المقصود - بصرخاتهم التعبيرية الحادة - في متاهات الرموز المفتقدة أدوات الربط ، منطقية كانت أو لفظية ، وأذكر هنا - بصفة خاصة - شعراء الستينات الذين برز من بينهم القصصبي ، ورأى من غير شك تجريباتهم اللغوية ليند بطبعه عن انحرافاتهم فيها حتى وإن برروا صنيعهم بالرغبة في خلق اللغة الشعرية الجديدة .

كانت نتيجة عمل هؤلاء - وهو يختلف عن عمل رواد الشعر المرسل - غموضاً أفسد الإيقاع الشعري من ناحية فوصف بالثرية ، ووسع الصدع بين حركة وجودهم وما نستطيع أن نتقبله بمقياس حساسية العصر من ناحية أخرى .

المحافظون أبعادونا عن واقعنا باجترارهم الماضي ، ومتأخري المجددين أبعادونا - بهذيانهم وتجريدتهم - عن الواقع نفسه ، وما كان كذلك القصصبي ، ولا أظن أنه سيكونه ، حتى وإن تعمد بالرمز أن يخالف عالمه الذاتي عالم الواقع ، ومن هنا تقبل - تماما - قوله :

افترقنا كنت في الميناء - كالحلم وحيد
عندما شدت مجاذيفي المحيطات البعيدة
عندما خلفت في عينيك أوهامي السعيد
عندما سطرت فوق الريح أبيات قصيده

فلهذه الايات واقعيتها الخاصة ، وبمحاولة استشراف ما وراء صورها المحسوسة يبدو واقع الشاعر صافيا برغم حزنه الذي يتوزع بين موت الاحباب - وعنده خمس مرثيات أو ست رائعة - وضياح أسباب القضية العربية بين التخاذل والغرور والغفلة .

ولعلنا اذا ذكرنا هنا العلي أو الحميدين - في مجال الاستشهاد على الغموض - نجد الفارق كبيرا ، وحسبنا أن نقرأ في « رسوم على الحائط » قول الحميدين :

في كل يوم يرتمي السؤال .. أنا نسيته
تتأب الساعات في ليل الاسفلت ضاحجة الخواء
فأنخت عاطفتي .. عقلت مشاعري

ونخيلتي القرعاء في الافق المخضب واقفه
مهما تدنأت العواصف
ستظل واقفة الى يوم اللقاء

المشكلة عند الحميدين - وهي دون ذلك عند العلي - ان قصيدته قطع من الموزايك ، ويظل للموزايك مع ذلك صفة التلاحم المتين بين مختلف قطعه ، وان بقي للحميدين - في المقابل - كثافة التركيب وشحن عباراته بالانفعال المحتدم .

ولقد يقال ان أبيات القصيبي هنا من الشعر الشطري الذي يباركه المحافظون ، وأبيات الحميدين منطلقة كما يقول محمد النويهي او مرسله كما احب أن أسميها .. فأقول لنقرأ في الضوء نفسه شعر القصيبي المرسل ، ولكننا نسأل هل حقق الشاعران - بمستوى واحد - واقعهما الفني برؤية معقولة ، ولا تجد هذه الرؤية بأسا من أن تعانق ما في الطبيعة من اسباب الواقعية ؟

الاجابة على أية حال في صالح القصيبي ، كما أنها في معرض الموازنة بينه وبين المحافظين لن تختلف . واذن يحق لنا أن نقول ان القصيبي ينجح غالبا في اقتناص عناصر الصورة - من مشاهداته ومن مخزونه - ليجعلها ألوانا وحركات ومشاعر تثير بتنسيقها وبايقاعاتها أنفسنا بلا تعقيد ولا التواء . ويساعد الشاعر على ذلك عدم اعتماده على الاساطير كمحاولة لتجسيد معاناته ، وكنتيجة لحقيقة أن الرمز الاسطوري ليس الا أحد وجوه التعبير بالصورة .

لماذا ؟

لماذا والشاعر قرأ لرومانسيي الغرب أول من توسع في استخدام الاساطير ، وعاصر كل اجتهادات المحدثين العرب في محاولات نقلها وتمثلها والانتفاع بها ؟

لقد كان حريا وهو الشاعر المثقف الذي كتب في طبيعة الشعر ورسالته وأدواته في كتابه « عن هذا وذاك » أن يدرك مدى خصومة التعبير الشعري باستكشاف صاحبه لابعاد الاساطير ؟ أفلم يفعل ذلك شيلي - مثلا - ومن بعده توماس اليوت ؟ وماذا عن علي محمود طه في « ارواح واشباح » ؟ والسياب والبياتي و خليل حاوي وعلي احمد سعيد ، أفلم يشعر القصيبي بحاجة كل منهم الى استدعاء الرمز الاسطوري لتفريغ افكارهم الشعرية وهي عواطف عاقلة - فيه او عن طريقه ؟

لا جواب .. وان كنت أحس ان الشاعر - فيما بينه وبين نفسه - يرى أنه ما دام غير الاسطوري يسعفه فلماذا يلجأ الى الاساطير ؟ ومن ناحية أخرى لعله يخاف أن يقع في خطورة تحول معظم القصائد الاسطورية الى مقولات عقلية جامدة - فتصبح اوديبية مثلاً او سيزيفية او قلقامشية - وهو لا ينشد الا أن يتسع مضمونه أو مغزى شعره لكل الوجود .

ومع ذلك فقد تكون تجارب حبه في معاناته الشعرية - وهي مهمة جداً - من الوضوح بحيث لا تحتاج الى ما يحتاج اليه علي أحمد سعيد بتكديس الرموز الاسطورية والتاريخية والخرافية ؟ هذا يريد أن يجعلها مجرد مقابلات عقلية ، والقصبي يؤمن بأن المجال الحيوي للتعبير لا يحتاج في صدقه وتأكيداته أو اظهاره الى أسطورة ربما تفتقد طبيعة الرمز المناسب كله .

واذا كان القصبي يلجأ الى بعض أساليب الرمزيين - وبخاصة في طريقه فكرة العلاقات بما تستلزمه من إيهام - فانه لا يوغل في هذا الميدان ، حتى اننا نجد جزءاً كبيراً من قصائده يخلص من هذا النوع تماماً وان كان لا يخلص في جملته من ضبابية التحليق الرومانسي ...

وعند المساء

رأيتك في موكب من جمال
وأبصرت زرقاة المقلتين
نجوماً تغني على موجتين
وفي الشاطئين
تعري الربيع ونام الخيال
وفي الشفتين
رأيت الكروم على الجانبين
تشق الطريق الى جنتين
ومن نظرتين
طواني الضباب فلم أهد
الى مقصدي
رأيتك .. ضعت مع المشهد

هذا المقطع من قصيدته « بلا موعد » - وقد وردت في ثاني دواوينه « قطرات من ظلم » سنة ١٩٦٥ - يقدم لنا من الرمزيين هندسية الصورة

العامة لصاحبه . وهذه الهندسية تعتمد اساسا على تشكيلات موسيقية مصدرها توزيعات شكلية ترتبط بوقع الصوت من ناحية ، وباعتماد رويين في قواف شبه توشيفية من ناحية أخرى . ويظل للرمزيين هنا أسلوبهم في العلاقات ، حيث يبادل الشاعر بين معطيات الحواس ليحدد أبعاد رموزه جامعا بين الطبيعة الثنائية التي تستوعب الحقيقة والفن جميعا . فزرقة العينين التي تستوقفنا نحن العرب - كوصف رومانسي - تسمح بأن يرى الشاعر فيهما نجوما ، ويحدد مع النجوم - وهي كثيرة ومتألقة في بلده - ما يسبح على موجتين ، فيشير فينا من المعاني الطريفة المبهمة ما ينقلنا الى ذلك البحر العريض الذي طالما شد اليه القصيبي .

وتتبع هذه الفكرة الرمزية فكرة أخرى ينبغي أن تكون من حيث الاداء الفني صدى لها أو جوابا كما يقول الموسيقيون . فالبحر لا يكون بحرا الا اذا كان ثمة شاطئ له أو شواطئ ، وفي عيني الحبيبة ما يسيطر امام الشاعر شاطئين بالاهداب التي يتعري الربيع فوقهما ، وينام الخيال بقربه على غيمتين . ولا يسأل أحد كيف يتعري الربيع في بحر النجوم ، ثم لماذا ينام الخيال بجانب ذلك الربيع العاري وهو الفتنة الأسرة ؟ فيحسب الشاعر - في رمزياته - أن يفيض علينا بالصور أو بالمعاني التي تكشف عن رؤيته الخاصة في تكاملية لا يتدخل فيها المنطق ، ومن ثم لا تؤخر بمقاييس البلاغيين عندما يجرون الاستعارة ويحللون التشبيه لتحديد حيز المقاربة .

بلاغيا ترفض صور الشاعر على أساس العلاقات التقليدية ، ولكننا في ضوء نظرية العلاقات الرمزية لا نملك رفضها على الإطلاق . واذا شئنا أن نرفضها فعلى أساس آخر ، هو منطق الصور . وبقدر ما يكون هناك ترابط بين أجزاء الصور يقوى هذا المنطق ويقدر ، وفي سطور المقطع السابق ذلك المنطق القوي الذي ينبغي أن يقدر !

واذا استمررنا في قراءة بقية المقطع على قاعدة الاشارة التي توجد بها العلاقات الرمزية ، يتضح لنا الى أي حد وفق الشاعر في وضع مهارته الشعرية أمامنا - بذكاء ومن غير استفزاز - موضع التحدي . ولقد نسأله عن نبض الشاعرية في الكروم التي تشق الطريق الى جنتين ، فلعله قائل : انظروا بعيني أنا ! ويعني هذا أن تحلق تحليقاته ، فلعلنا نرى تلك التي دفعها تحت أعيننا في موكب من جمال ، أي جمال .

وكذلك حين يدع أساليب الرمزيين ، يظل يحلق بصورة تحليق الرومانسيين ولكن بدون أن نفقد الخط الذي يربط أجزاء الصورة الواحدة بينيتها العامة كي تكون وسيلة معرفية بحقيقة وجدانية صيغت من أجلها .

ولا ننس هنا - بطبيعة الحال - كل صورة وهي تقوم بالعمل نفسه في هيكل القصيدة العام ، الامر الذي يحقق وحدة القصيدة عند القصيبي ، يقول في « معركة بلا راية » أهم قصائده الموضوعية التي لا يفقد فيها حسه الرومانسي:

أنا بجوار مدفأتي
وأبوابي
تداعبها أيادي الريح تفتحها وتغلقها
ونافذتي
يضج زجاجها من قسوة المطر
وفي الطرقات يعوي الليل ...
تعوي الريح .. يعوي عالم الغاب
وينهمر الاسى كالنير ...
فوق سكينة البشر
فيجرفها ويغرقها
وفي شفتي
يموج لهيب أغنيتي
ويحرقها

تلك صورة شعرية معقدة ، وأهم ما يميزها هو غرابتها أو غرابتها على أساس « الجو » الرومانسي الذي تحلق فيه . وبالنظر الى تفصيلاتها نشعر أننا أمام مجموعة من الوحدات الصغيرة تدخل في دائرتي التشبيه والاستعارة وقد نسقها الشاعر - ببراعة الفنان - على أساس التمهيد لكشف واقع عصره المحزن في الصور التي تتضمنها المقطوعات التالية للقصيدة .

ولا شك ان هذا الكشف يعني أن يعرف القارئ ، وقد أصبحت الصورة في الشعر الجديد - فعلا - ابيستمولوجية أو جزءا من نظرية المعرفة ، وعن طريقها أو من خلالها يتحدد عالم الشاعر الذاتي ، ونقبله نحن طالما كان مقنعا ويضيف « شيئا » الى خبراتنا الحياتية !

وأنا اذ أستطرد الى ذلك أقول أننا لسنا نطالب الشاعر بنوعية خاصة من الصور ، ولا نرفض منه وحداتها بأية حجة . ومن ثم يكون الجو الرومانسي الذي وضعنا الشاعر فيه - بالرغم من أنه يهدف الى غاية موضوعية - مقبولا

فكريا بقدر ما هو مقبول عاطفيا . والمعروف على أية حال أن كبار الرومانسيين
- في العالم - عرضوا لأكبر مشكلات الانسان وقضاياها الاجتماعية .

يذكرني القصيبي هنا بعلي محمود طه ، فقد طالما ألح هذا الشاعر
بصوره الرومانسية على الصق قصائده بقضايا عصرنا ، وقد طالما خلق بشعره
الموضوعي مثلما خلق بشعره في الحب والجمال .

ونعود الى « معركة بلا راية » او الى صور تلك القصيدة ، فنرى في
مجموعة من التشكيلات الفنية ذلك « الوحيد » التمس في مقابل الشاعر
القابع الى مدفأة غرفته . . ثمة مفارقة ، لكنها مطلوبة لتحقيق مجموعة من
الثنائيات التشكيلية قصد بها - متعمدا أو غير متعمد - مقابلة الجائع
بالشبعان ، والدفع بالبرد ، والمستريح بالمتعب ، وكوكب الحب - وهو
خصوبة - بكوكب الجذب ! وفي ضوء ذلك كله تربط الصور - بكل ما يمكن
استدعاؤه في الذهن - بين الحقيقي وغير الحقيقي ، وبين الرمز حلما والرمز
حرفا ، وبين الرؤية الشاعرة والواقع الذي كان لا بد أن تصوره تشكيلات
السطور الاخيرة من القصيدة . وذلك لتقرير حقيقة نقدية خلاصتها ان
« وحدات » الشاعر البيانية تتحرك كلها في اتجاه واحد متنام ، وموسسق،
وموهم بشتى المحسوسات السمعية والشمية واللمسية . . .

أنا بجوار مدفأتي
وأفكاري
تجوب الليل كالريح الشماليه
وفي شفتي
يموت لهيب أغنيتي الشتائيه

الصورة اذن عند القصيبي - في تلك القصيدة وفي غيرها - قيمة
بنائية حية . ولئن اعتمدت على اثارات يتطلبها التعبير الشعري بوجه عام
فهي من ناحية اخرى تتلون بألوان خاصة تبعتها عن النمطية المنحدرة اليها
من التراث ، والنمطية الاخرى المنسوخة من اليوت واديث سنتويل وييتس
ووليم بليك والسيساب وخليل حاوي وسعيد عقل ونزار قباني وصلاح
عبد الصبور .

ولقد تغرب الصورة وتبتعد عن بيئات الشاعر ، غير أنها تظل تستمد
كثيرا من اسباب جمالها من الجزيرة بصحاريها وبحارها . . لأنها من صنم
بنائه الفكري ، وما زاد من تميزها عنده أنه هيا لها امكانات موسيقية بدت

— من غير شك — أوسع من امكانيات الصور التي يهتم بتشكيلها شعراء الجزيرة المعاصرين ، باستثناء حسن عبد الله القرشي !

قضية المضمون :

مجموعة كبيرة من قصائد القصصبي تقول انه شاهد على عصره ، وفي اندفاعه الى التغني بالقضية العربية المصيرية — مترددا بين السخط واليأس والوعيد والسخرية — لا ينسى فاعلياته الذاتية في الحب ، سواء كان هذا الحب معاناة مراهق مثالي أو استغراق فنان كبحت السنون سورتها . وبين هذا وذاك نجد عدة مرات تضمنت — الى جانب اللوعة المحرقة — فكرا انسانيا عصريا يفصل شعره عن أسلوب المناسبات المتسكعة برداء العبارات البالية .

فاذا كان ذلك هو المضمون عند القصصبي ، فأننا لا بد أن نفترض له افتراضا لن نلبث أن نراه متحققا خلال هذه المرحلة الاخيرة من الدراسة . لماذا لا يكون القصصبي أسير عاطفة واحدة تسير حياته من جميع أقطارها ؟

أنا شخصا لا أمانع في أن يرد علي بأن كل فرد فينا يتعرض لذلك ، ومن ثم يكون من العبث اقامة افتراض لا يفضي الى خصوصية معينة .

لكن العاطفة التي أقصد اليها — وهي عاطفة الحب — تبدو شيئا آخر غير عاطفة الحب عند أي انسان عادي . لأنها في أعماقه اثارة فنية ، أو هي الخلفية التي يرسم أمامها كل صوره ، ومنها يرسل بفيض تعبيراته التي قد يستغرق — هو — ببعضها في عبثية الوجود كله !

ولا أظن — بعد ذلك — أن هذا الكلام يكشف عن حقيقة المضمون عند القصصبي ، وإنما لا بد من أن نقرر أن شعره بهذا البعد الفني يتخذ أيديولوجية واحدة معتدلة على صعيد حب « القضية » وصعيد حب الانثى وصعيد حب الراحلين . ويقترب شعره في هذا كله من حدود الانسانية غير المعقدة الا ببعض أمراضها الحضارية ، وحدود الامكانيات المتاحة أمام الواقع المستقبلي لبلده . ولعل ذلك يفسر لنا سر عزوفه عن ميتافيزيقيات علي أحمد سعيد ، ورموز خليل حاوي الاسطورية، وفانتازيات نزار قباني المتعالية المذهلة الالوان، وجدليات حسب الشيخ جعفر المؤمنة بعمق الحركة الصاعدة للتاريخ !

أما شعر الحب في المرأة فهو يشكل الجزء الأكبر من شعر الذات عند القصصبي . وقد دأب هذا الشاعر — وليته أرخ لكل قصائده — على أن يهدد شوقه الى المرأة حتى اختلطت باستطلاعاته القومية ، وخالف أكثر الشعراء

المتأثرين برومانسية الغرب في استمرار وقوفه عند حدوده البشرية . وحتى
عندما أنشد « أنت الرياض » وسجل في عيني صاحبتة « الوشم والناصرية
وخريص » ثم يجاوز ذلك الى ضرب من التقمص الوجودي والى ميلاد جديد
يبدأ به الفجر الطالع ، ظل واقفا على صحرائه بكل هواجسها ونوازعها :

وفي آخر الليل يأتي المخاض
فصرت الرياض
وصرت الرياض
وصرنا الرياض !

بل لعله ينكر هذا التقمص كله في لحظات التأمل المصيري ، وينكر ما
قد يفهم من ذاتياته الغنائية على انه محاولة تحقيق للوصول الى فردوس
مفقود ، فيقول لصاحبتة :

و حين أكون لديك
أكون كما تعرفين وأعرف
أفتح للشمس قبحي
وللريح أفتح وجه عيوبي
وأقبل نفسي كما هي
يقبلني فيك حب عنيف السخاء

وكان اعتراف في بداية القصيدة التي منها تلك الاسطر وعنوانها « وحين
أكون لديك » انه وقد أبحر كثيرا لم يجد أجمل من بحر عينيها ، لان فيه
راحة شقي لفظته جميع الموائء ولفظ هو الشر والرياء .

وفي بعض القصائد التأملية يحاول الشاعر ان يجاوز تخومه البشرية
— وهو من المحلقين على ما ذكرنا — ولكنه يخفق تماما ، او لعله يرى ان
مجازاة الحدود التي خططت له نوع من الهرب من الذات ، ومن الصراع الازلي
بين رغبات الانسان وأحلامه

أنا من بلاد الريح والرمل
ظماً الصحارى في شراييني
ورمالها الصفراء تكويني
وحنينها في الفجر للطل

يكي ويكي
أنا مثل صحرائي دنيا بلا ماء
قفر بلا حلم .. بلا ظل
أنا رحلة في عالم المحل

وعالم المحل هذا هو واقعه ، وهو قدره ، وهو الذي واجهه بهزيمة
قضيته عام ١٩٦٧ ! وتلك القصيدة نفسها - مثل صحرائه - تحمل تاريخ
النكسة ، ولا يمكن أن تربطه برمال الجزيرة وحدها .

ويخيب أمل الشاعر - مع ذلك ، وفي أغلب ذاتياته - وتتحول مفامراته
الفنائية الى ملحمة يصطرع فيها الحزن والفراق واليأس والقلق واللهفة على
البقاء:

الهوى لا يسلب الانسان شيئاً من شقائه
من ثواني يأسه .. من حقه .. من كبريائه
من أسى ينصب كالشلال في مجرى دمائه
من شكوك صرخت تسأل عن معنى بقائه
الهوى لا يمنح الفاني نجاة من فناءه

وقد برعم لهفته على البقاء - من قبل - في وردات حنين الى حبه الاول،
ومن بعد الى حبه الاخير المتوج بيارا وسهيل وأحلى النساء .. في الحالة
الاولى تقرا له سنة ١٩٥٥ بيتا تقليديا فج الاحساس :

أنا وحدي وأنت فوق فراش
من ضلوع ولهانة وقلوب

ثم لا يلبث أن يجعله سنة ١٩٥٩ معاناة يحضن فيها دمه ويروعه أن
يذهب بعمره مثلما ذهب صباه :

قل لها انه تأمل في دنياه حبا
فعدا يحضن دمه
راعه أن عمره يتلاشى
مثلما تخمد الاعاصير شمه

وصباه يضيع منه كما ضاع نداء
تطوي المتاهات رجمه

ثم يطوي كل أولئك بعد أن احتنك بحب لا كحب المراهقين ، وقد خرج
به - حتى وهو لا يفتأ يتذكر أيامه الخوالي - بلا دموع ولا شكوى ، وانما
بمحصلات يعانق بدايتها بشغف وينسحق مع الابقوريين :

سمراء ليلة أمس تستبيح دمي
وترتمي خلف أضلاعي وتصطفق
نامت جدائلها سودا على كتفي
وتمتت همسة حرى : أنفترق
ماذا عن الغد ؟ ذكرى قبله بقيت
على شفاهي من آثارها حرق !

وهذا ما يجعله يسجل في ديوانه « قطرات من ظمأ » تحولا خطيرا في
علاقته بالانثى دون أن يقترب من نزار قباني برغم ولائه الفني له ، وكما لو
كان يتسخط على ابيقوريته ممهدا لمرحلة جديدة يقطعها قلبه ، يقول فسي
أصرار :

لم أعشق
والحب وهم أحرق
أكذوبة
يلهو بها القلب الغبي فيخفق

وحتى اذا جابهته واحدة ما ، لا يلبث أن يصدمها في تعاطفها الشبقي
أو في شعورها الانساني ، فيقول :

لا تقولي أنت حبي
ربما غرّك مني
كلمة شاعرة ترضي شياطين الشباب

وسيكون انبعاث العاشق الاصيل على يد الواحدة التي انتهى اليها
السندباد المرهق ، وذلك خلال اندفاعه نحو تحقيق التوازن العاطفي واردة
الحياة . ومن ثم نصل الى الحالة الاخرى التي قنع فيها بأحلى الناس ،

وبالابنين اللذين من الله بهما عليه . ويصبح كل ما مر ، المخزن الذي يستمد منه أسباب قناعته وخيلائه ، يقول في « اهداء » ديوانه الرابع لابنته :

الى الصغيرة يارا
لعلها ذات يوم تضمه في يديها
تحنو عليه قليلا
تقول والزهو نجم يضيء في ناظريها
أبي أحب مرارا وقال شعرا جميلا

ولا مجال للظن بأن الشاعر شرع يرتد الى ماضيه بنتاج السبعينات – فهذا الديوان مجموعة لمقامرات عاطفية مسجلة بتواريخ قديمة – وانما نرى أنه حريص على ذكريات شبابه ، وفي « معركة بلا راية » و « أنت الرياض » تحول تام الى ضرب من شعر لنسمة شعر المطابقة بين الذات والموضوع .

ولقد يتصور بعض الدارسين ان هذا الشعر يدخل ضمن شعر الذات الاول ، حيث رأينا فيه معاني تجاوز « الفزل » على ما نرى في عرضه للغربة والفراغ النفسي ، الا ان هذا – في رأيي – خطأ في فهم طبيعة كل شعر ولونه . اذ نفتقد الاسى والياس – على الاقل – ونجد الاصرار المنطق وهو يعن في تقويم « القضية » ويسلط تقمته العارمة على من حمل اسبابها .

انتهى القصصبي في الحالة الثانية الى الشعر الذي أصبح فيه قلبه يوازي بين حبه لاهله وحبه لقومه . ولن يحط اطلاقا بأحلامه على مجهول أو بعيد ، لان كل شيء تحدد أمامه على ما في « معركة بلا راية » و « الهنود الحمر » و « أوال » و « مات فدائي » و « عامان » . وأما قصيدته المروعة « الموت في حزيران » فشهادة على فقرنا القومي وعلى تطلعاتنا التي ترتطم بواقعنا المرير ، وان يكن ثمة أمل :

الذباب اللعين يأكل من عيني
وصوت المذيع يصرخ : يا ديان
أهلا بموجة الاغماء !

وفي قصيدته « أخو الغرب » – وهي ضمن أخطر دواوين الشاعر – رسم دقيق لأساة القضية العربية التي اشترك في صنعها الاخوة المتخاصمون .

ويختار الشاعر نفسه بعيدا عن المعركة ، ومناظلا يحمل السلاح ، وكلاهما
يواجه المصير بأسلوبه ...

لو التقينا في الطريق صدفة
فررت منك
أخاف أن أرى على عينيك روعة الغضب
أخاف أن ترى على عيني ذلة الهرب
أخاف أن تسألني :
أينك .. يا أخا العرب !

ونحن نحس أساسا ان الشاعر غير مؤمن بأسلوب العرب كله في القتال،
اي لا بد من تخطيط آخر غير حمل الشعارات ومبارزة الكلمات ...

يا سيدي عفوك يا سيدي
إذا اكتفينا بحروب اللسان
فاننا أجبن أهل الوغى
واننا أفصح أهل البيان
وقل لنا : الام يلهو بكم
حرص على الكرسي والصولجان
قلتم خيانات وهل بينكمو
الا الذي أبرم عهدا وخان

ومع ذلك ، وفي فورة غضبه وتعنيفه لاولي الامر أصحاب الصولجان
لا ينسى انه صاحب قضية ، وأنه لا بد من الفعل الايجابي الذي يبشر به
امل في البعث :

يا سيدي وجهك نور من الاقصى
له عيناى تستسلمان
المح في ومضته امة
شقت دجى اكفانها الميبتان

واه من الميبتين عندما يكون الانزلاق بهما ومع ظلمة النكسة في صحراء

لا نهاية لظلامها ، أو تتحول الهزيمة – وحتى الان لم تتحول – الى ذكرى تجتر
كما تجتر ذكرى الكوارث العظام . واذن لا بأس من التشبث بأية قشة فوق
سطح الماء ، فلعلها تمسك بالحياة :

القدس بكاء
روح تنبض فيها الاشجان
عين تتمزق .. والمسجد
يتملئ في أسر الفجار
القدس رجاء
يطوي ليل الارهاب الى ليل الاسراء
يتحسس رايات محمد
وكتائبه عبر الصحراء
القدس دعاء
القدس يرتل في محنته آي القرآن
يتشبث بالحلم الغضبان
فعدا ينفذ صبر البركان
ويعود العاشر من رمضان

الا ان الامل لم يتحول به من الواقع الى الحلم ، بل لعل الشاعر نفسه
لم يشأ قط أن يتلاشى الواقع في أوهام الامجاد الداهية والآمال المعلقة ، والا
كان معنى ذلك الانسلاخ عن جوهر القضية . والقضية هي بايجاز قداسة
الصعيد القومي وحب أسبابه بكل عقده ، ومن ثم ينبغي الا تكون هناك مجاوزة
لمفاهيم العروبة الى مجازفات غير محسوبة وبخاصة بصدد التبشير بالمستقبل
السعيد . ولعل ديوان « أنت الرياض » يمثل الزمام الذي كان يقلت الشاعر
الى موضوعية حماسية ارتفع نبرها – من قبل – في بعض صفحات « معركة
بلا راية » .

بمعنى أن ديوانه الاخير « أنت الرياض » – وقد صدر سنة ١٩٧٧ – رد
لشعره بهاء الذات المنفعلة بالاحداث ، وخلصها من ثقل الواقع الذي يؤذن
بوضع النهاية لممارسة الفئائية الجميلة الواعية . وخلف كل شيء أو بين
كل شيء يعود المناضل الى واحتة مثقلا ، مرهقا ، ينوء ظهره بحمل الرياح :

أعود اليك
وفي قدمي سياط الهجير
وفي شفتي ظلال السعير
وأغفو كطفل صغير
وأحلم أني
أمافر في ناظريك
وأرسو على وجنتيك
وأكتب شعرا جميلا
على شفتيك !

وهذا هو الشاعر ، وتلك رحلته مع القضية . انسان قبل كل شيء ،
انسان حتى لو طمع فيما يعجز عنه الانسان ! ألم يهبه الله القلب الذي يخفق
والعزم الذي يفدق ؟ ولكن ما الحيلة وامامه او فوقه قدر يطلب منه دائما
ان يعود الى القفر والغول ، والى البحث عن الورد في الرمال ؟

الكلمة الاخيرة :

على ذلك النحو نرى بين يدي غازي القصيبي صورة عصره وواقعنا ،
والصورة في مجملها بليغة في صدقها . . ومناط الاصاله فيها ارتباطها بلب
ما يجري حولنا على هدي من بصيرة عاشقة ، وبعيدا عن السطح المبهر بايقاع
الصوت الصاخب وبهذيان التحدي غير المسؤول .

وعندما يعبر القصيبي عن تجاربه الخاصة - بكلا التعبيرين القديم
والجديد - لا نجد نفسا واحدة ضحلة قوقعتها الاطر الموروثة والمستجلبة ،
وانما نجد انفس جيل يعيش اخطر عصر يعيشه العرب . سواء في نوسان
الاحلام او مآسي الصراع ، وسواء هزموا - ماديا ومعنويا - او انتصروا او
حتى احتشدوا من اجل البعث والانفتاح الحضاري والتحرر من ثقل الموروث .

غازي القصيبي شاعر من السعودية عشق كل شيء ، ونجح في ان يعيش
انسانيته الكاملة ، واقتوى او اروع ما فيه انه لم يتورط في خرافة الانطلاق
الحر ، وظل حتى في ابيقورياته مخلصا لحدود بلده وقيم مجتمعه ، فلم
يحترق في ليالي الطيش المتوهجة .

وبدا صوته يرن مع اشتداد صراع امته ، وعندما زاحمته الاصوات
الاخرى لم يفقد قوته ولا اختفى صداه . ثم لم يتراجع تجاه الهزيمة ، ولم

يقيده افعوان الفضب ، بل لم يجسد الموت أمامه قط وان خشي وجوده
خشيته من تلاشي الارض الطيبة في جوف التنين .

واذا كان رفض من خلال انكساره هذا الموت ، فانه حارب كل احساس
فاجع بالمأساة ، ولجأ الى السخرية كمنطلق نحو خلاص يعيد اليه الشعور
بالتوازن والامتلاء .

وهكذا تمكن دائما من أن يقف أمام الحياة وقوفه أمام نفسه ، وفي ظني
أن اخلاصه في هذا الوقوف حفظ له مجموعة طيبة من الترنيمات التي يكون
جدواها ثمرا في لهيب الواقع المتعفن القاسي.

وبعد ، فقد سألتني يوما صديقي الشاعر عبد الله بن ادريس عن رأيي
في الواقع الشعري في المملكة ، فقلت له - وكان ذلك منذ ثلاث سنوات -
قرأت لجيل رأيت فيه أحمد شوقي وناجي وعلي محمود طه ، وعساي أقرأ
لجيل أرى فيه نفسه ! ولم أكن اتصلت بعد بدواوين القصيبي ، وان شرعت
أعيد البحث عن ديوانين أهدهما لي الشاعر المجدد حسن عبد الله القرشي.

الفصل السابع

يا طالع الشجرة

(١)

انا احس ان توفيق الحكيم عندما شرع يكتب « يا طالع الشجرة » كان يستند الى حصيلة ضخمة من اعمال الكبار ابتداء من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس الى بيرانديلو وانوي ويونسكو . وأدرك أنه فيما كتب قبل كان دائما يستوحي الميثولوجيا ليجد فيها — مثل ما يجد في المعرفة العلمية تماما — تفسيراً لما يشير من قضايا تدور حول موقف الانسان من الكون .

ولم يكن يعدم النظر في اساطير بلده ، كذلك لم يكف عن التعامل برموزها المختلفة . واستطاع في اغلب الاحيان عن طريقها ان يبلور ازمته — التي هي أزمة انسان العصر — على نحو يؤذن دائما بالصدام بين ما هو واقع وما هو حقيقة ، بين ما يتحكم فيه المنطق الموضوعي وما يرفضه منطق الدخلي !

وقد وقع الصدام فعلا في « يا طالع الشجرة » وظهر توفيق الحكيم فيها — وهو يستعين بالفولكلور — انه يريد ان يعرف معنى الحياة ، او معناه هو كذات تبدو كما لو كانت تعيش عبثا وتعمل عبثا . كما ظهر في الوقت نفسه انه لم يكن يطمع في ان تمده الاساطير القديمة بشيء ذي بال لان كل ما فيها رآه يصور البطل الذي يهزم الكون ، وهو يريد البطل الذي يهزم الكون من اجل ان يعرف سر الوجود ، ويكشف عن تناقض الحياة ولا سيما في علاقة الروح بالمادة .

اجل ، انتقل توفيق الحكيم في تصوره للمأساة من مرحلة الى مرحلة، وكان من الضروري تبعا لذلك ان تتغير رموزه ويتغير ادأؤه . اختار التراث

الشعبي ، او وجد في هذا التراث كل ما تصور ان العلم لم يقل فيه كلمة جازمة ، قال في مقدمة كتابه « احب ان ارى وان استخرج كما حدث عندي في شهرزاد من فننا الشعبي اساسا فكريا ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبي ان يقول شيئا ، بل وعلى الاخص عندما لا يريد ان يقول شيئا » (١). وعندما استبطن أعماقه وربطها بتيارات الباطن الجماعي جامعا بين الواقعية الفكرية واللاواقعية الشعبية ، انتهى الى ما انتهى اليه من سميناهم بأعداء المسرح - وسماهم هو بأصحاب المسرح الجديد في تحرره من الواقعية - وذلك ان طابع اللامعقول في كل شيء . واللامعقول هو المحال أو ما لا يصح في المنطق الارسطي ، وليس هو الجنون ولا الهذيان ، فهو حقيقة وان تكن مخالفة لما هو مأوف وعادي .

ومن الظواهر اللافتة ان توفيق الحكيم وقد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدي - باعتباره لا يريد محاكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور - لم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوعي للاشياء ، وظل مرتبطا به حتى في أشد لحظات التناقض حدة . بل اعتبر هذا التناقض حالا من أحوال الوجود الممكنة ، ومن ثم وصل الى آفاق حيوية جديدة يجد المرء فيها مجالا لنشاطه وتأمله .

ولست أدري الى أي حد يتفق مع يونسكو وبيكيت وآداموف ، هؤلاء الذين يلوحون على التناقض للغاية - لان الوجود في جوهره بلا منطق - ولكني أرى أنه انتهى في « يا طالع الشجرة » الى بعض ما يؤمنون به ، وهو ان ابراز العالم الباطن يخلط بالضرورة بين الواقع والخيال لتكون الحقيقة وحدها !

ويمكن على ضوء هذه المسئلة ان نضيف ان توفيق الحكيم - الذي يستلهم المنبع الشعبي في اطار موضوع عصري ليقدم التفسيرات الحقيقية لكيان العالم الموضوعي - لا يعتمد فحسب على حركات الممثلين وحدهم فيهمل الموضوع بحجة ان الحوار يقوم ببسط أطراف القضية - وهذا ما فعله يونسكو - وانما يعتمد أيضا على ايجاد علاقات تركيبية بين أشخاص المسرحية ومواقفهم وازمنتهم وأصواتهم بحيث يتداخل كل هذا في كل هذا كما يقول الفلاسفة . ولعل ذلك كان يوحي اليه بحل ما لمشكلة الروح والمادة التي طالما شغلته ، اذ استطاع في آخر الامر ان يلقي الفاصل بينهما .

(١) المسرحية ٢١ (ط . الاداب) .

ويكفيها هذا القدر من التمهيد لندخل الى المسرحية ذاتها ، فنرى اول ما نرى انها قسمت قسمين بلا فصول وبلا التزام بأي بعد زمني ولا مكاني . ونحس من هنا ان توفيق الحكيم أكد بالتطبيق العملي - بعد الذي نادى به في المقدمة - ان المنهج القديم للمسرحية لم يعد مناسباً للحقيقة التي يرصدها ، وأن هذا يحتم ألا يكون هناك حادث معين ولا صراع يشبه الصراع الذي نعهده في المسرحيات التقليدية . ونلاحظ بعد قليل من قراءتنا أن ثمة رفضاً لتسلسل الافكار - وذلك لاهتزاز الخط بين الحلم والواقع - مما يترتب عليه ألا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الاشياء ، بل ان أي شيء من هذه الاشياء ليس أكثر احتمالاً من غيره .

وفي القسم الاول نرى داراً ذات حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال تقيم تحتها سحلية . ولقد فتن بمراقبة تلك السحلية « بهادر » مفتش القطار المتقاعد فتنته بمراقبة أن تثمر الشجرة ، وفي الوقت نفسه كانت « بهانة » زوجته وهي في الخمسين من عمرها مفتونة بحلم أن تضع بنتاً تسميها بهية . ونحن لا نرى هذه المرأة في اول الامر لانها كانت قد خرجت لتشتري خيطاً اخضر لثوب بهية المنتظرة ، ولم تعد ! ومن حديث المحقق مع الخادمة نعرف انها كانت قبل أن يعقد عليها بهادر زوجها لرجل آخر شاء فقره أن يجهزها قبل أن يموت منذ أربعين عاماً ، وأنها كانت تبدو للخادمة متفاهمة مع بهادر برغم أنهما كانا متباعدين . وبطريقة الاستدعاء نرى من المحقق صفحات من حياة الزوجين ، فبهادر ينتظر السحلية - وقد سماها الشيخة خضرة - ويتساءل عما يسقط البرتقال عن فروعه ، وتجيبه بهانة اجابات تعني بها بهية ولا تعني شيئاً آخر . وينتهيان الى أن النمو المطرد ضمان لبقاء الثمر ، ومن ثمة فهو يرى أن السماد الجيد ضروري ، وترى هي أن الغذاء ضروري . وبهذا الغذاء كان من الممكن أن تعيش بهية التي أجهضت بها ، ومن الممكن أن تعيش بهية التي لم تخلق بعد ، فترفل في ثوبها الاخضر الذي تنسجه بيدها . ولكن الزوج عندما يوافقها تكون الشيخة خضرة في مخيلته ، وهكذا !

ويمثل بهادر أمام المحقق بعد ذلك ، وعندما يواجهه بالاسئلة نعلم ان الشيخة خضرة اختفت باختفاء بهانة ، وأنه حزين ودهش . وبتداخل الازمنة والامكنة يتجه حديث الرجل الى السحلية في حين أن أسئلة المحقق تنصب على « حالة » بهانة ، وينتهي الامر باتهامه بأنه قتل زوجته واخفى جثتها تحت الشجرة ، لانه أشار في حديثه الى امكان أن تصبح جثة الأدمي سماداً للشجرة من نوع جيد . ويحاول بهادر أن ينفي عنه التهمة مؤكداً ان المحقق

لا يفهمه أو هو يفهم ما يراه مفهوما له ، فضلا عن ذلك فإنه لا يستطيع ان يعطيه اجابات محددة عن أسئلته المحددة .

وبتشعب الحدث ثم في حركة مهد لها التمهيد الذهني الكافي نرى بهادر في زيه المصلحي يحاسب مساعده حسابا عسيرا يتخلله صغير القطار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية في الدرجة الثالثة :

يا طالع الشجرة
هات لي معاك بقره

ويعلم من المساعد أن أحد الدراويش امتنع عن تقديم تذكّره للمساعد، فلما جيء به كشف التحقيق معه عن سر خطير ، هو تفكيره في سعاد آدمي يصلح غذاء للشجرة بحيث تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف ، والرمّان في الخريف - وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانة، أو اشارة الى المحقق بأنه قتلها . وهنا يتأكد الاتهام ويساق بهادر الى مخفر الشرطة ، على أن يحفر تحت الشجرة فورا .

وفي القسم الثاني يتم الحفر حول الشجرة ، ثم تظهر الزوجة لا من تحت التراب وانما من الخارج . فلا يملك المحقق الا ان يأمر باطلاق سراح بهادر فيأتي الى بيته ليصافح زوجته ، وفجأة يقع بصره على الحديقة فيرى الشيخة خضرة فيتساءل أين كانت . اذ لا بد ان مكانا ما اوaha ، تماما كما اوى أي مكان زوجته طول أيام غيابها الثلاثة . ويعن له أن يسأل بهانة عن هذا المكان فلا تجيبه، ويلج بالاسئلة عليها فلا تخرج اجابتها عن لا ، فيستشيط غضبا ويحدث التصادم ، اذ يطبق يديه على عنقها ولا يتركها الا وقد لفظت انفاس الحياة .

يفكر بهادر على التو في تسليم نفسه للشرطة ولكن المحقق - بفهمه الخاص - لا يعتبر أن بهانة قتلت ، وانما هي عادت الى الاختفاء كالمرّة السابقة تماما . وعندما يشرع في دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين : اولهما ظهور الدراويش ليؤكد أنه عارف بكل شيء ، وأن القانون لن يأخذه لان قضيته - في سبيل انتفاع الناس باثمار الشجرة طوال العام - ستحفظ للمنفعة العامة . هذا هو الشيء الاول ، وأما الثاني فهو اكتشافه ان جثة زوجته اختفت ، وأن جسم الشيخة خضرة الذي فارقت الحياة كان ملقى في الحفرة التي امر المحقق بحفرها .

وهكذا يكون الختام ، وقد انهاء المؤلف بالاغنية التي كانت بهانة ترددها « برجلاتك برجلاتك » وبصغير القطار ، ونشيد تلاميذ الرحلة المدرسية :

يا طالع الشجرة هات لي معاك بقره

(٣)

هذه هي خلاصة المسرحية ، وقد حرصت على أن أودع تلك الخلاصة أغلب حركاتها ، ومعظم ما فيها من تداخل ومن شتى محاولات لقصر الزمن - بأبعاده الثلاثة - على بعد واحد كأسلوب جديد في التعبير الدرامي .

ونلاحظ بادئ ذي بدء تسلط الحيرة على شخص المسرحية ، وقد كان بهادر - وهو الحكيم من غير شك - في مقدمة هذه الشخص سخطا على تلك الحيرة . واستطاع في آخر الامر أن يبقى لها وحده متطلعا الى ميلاد جديد ، أو قل استطاع أن يبقى متحديا العالم بجريمة ارتكبها .

ونستطيع أن نرصد الكثير لاسباب تلك الحيرة ، غير اننا نرى ان اهم سبب هو أن الناس لا يتفاهمون حول علاقاتهم في وجهيها المادي والروحي ، حتى لكأن كل فرد منهم له عالمه . فبهادر له شجرته وسحليته ، ويستنسيم الى نبوءة الدرويش - ولعله اللاشعور عنده - فيحلم باخصاب غريب ، ويسمع مع صفير القطار - ولعله قطار الزمن - انشودة البقرة . وبهانة لها بيتها وخيطها الذي اعتادت أن تخرج لشرائه ، وتحلم برؤيا واضحة - ولكن غير مؤكدة - هي أن تنجب بهية ، فأنشودتها المفضلة « برجلاتك برجلاتك » . وهي اذا حدثت زوجها أجابها عن رؤياه ورؤيته فتظن أنها تتفاهم معه ، وزوجها عندما يخاطبها يحسب أنه يشاركها ما يجول في ذهنها . كلاهما في الحقيقة بعيد عن الآخر ، وكان المحقق بدوره اكثر بعدا عنهما من نفسيهما ، لانه بمنطقه الموضوعي يرتبط بالواقع المحسوس وهما غير مرتبطين به نفسيا ولا فكريا كما رأينا ولا سيما في القسم الاول من المسرحية .

هذا هو السبب الرئيسي في الحيرة التي تستبد بأبطال « يا طالع الشجرة » . كل منهم يتحدث ويجادل ويسأل ، وكل منهم لا يسمع الا صوت نفسه ، ومن هنا اختلف الواقع في نظرهم واصبحت الحقيقة - وهي تظر فرد أو ذاتية خالصة - وقد بددها الحوار والرغبة في التفاهم والفهم .

بل يبدو أن هذا التمزق ليس واقعا بين الناس بعضهم وبعض ، وانما بين الانسان ونفسه . ومن ثم كانت الازمة اعماق واعقد ، فالكون نفسه نهب بين المادة والروح ، والانسان يفكر ويحس ليعرف هذا الكون بناسه

ويعرف في الوقت عينه حقيقته . ولقد كان دور توفيق الحكيم في المسرحية أن يعبر عن الموقف الانساني المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته في أن يعيش عيشة مخصصة أبدا .

ويتفرع عن هذه الحقيقة الرهيبة حقيقة أخرى ربما يجتمع حولها أكثر الوجوديين أو مدرسة اللامعقول كلها ، هي أن ضياع الواقع في تأكيد الحقيقة الفردية لا يعني أن هذه الحقيقة جامدة مكتفية بنفسها حتى وإن أثارت الغثيان أو الاشمئزاز . كما يؤكد سارتر . وإنما هي كالدوامة تدور بنا وتحرك لتعوق حركتنا ! فالزوج يسمع صفير القطار فيحس كأنه لا يزال يركبه . مع أنه تقاعد وفرغ لحديثه وسحليته . يجري فيجري هو فيه ، وإذا توقف تطلع من خلال النافذة ليحصى كم شجرة تهرب منه في أثناء اندفاعه . والزوجة تخرج من أجل الخيط كل يوم أو تخرج بين حين وحين . مع أنها عجوز . لتنسج وتنسج ، حتى يخطفها الألمان في لا مكان . فهي لم تكشف عن مكانها الذي اختفت فيه ولم تعرف أن اختفاءها استمر ثلاثة أيام . ثم تعود ليخطف زوجها روحها ويجعل جسدها سمادا لاخصاب عجيب !

وفي القسم الثاني من المسرحية . وهو الذي رأينا فيه بين الزوجين تقارباً ما فاحتل المنطق المؤلف أكثر جوانبه . يتجلى لنا الاحساس بقسوة الحقيقة ، كما يتجلى نواز الحياة ولا معقوليتها إذ يصل بها الأمر إلى أن يتهم بهادر في جريمة قتل أعدت هي تفصيلاتها من قبل . وقد اتهم في الفصل الأول بالجريمة قبل أن تقع . ولما تمت اختفت معالمها باختفاء الجثة . وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بلا مبرر إلى جانب الاختفاء الأول مبرراً بهلاك أكيد وإعلاناً عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي تشيخ وتدوي ثم تزول .

وهنا نصل إلى قضية الموت كمعطى فني يستغله اللامعقولون . واستغله الحكيم في المسرحية . في التعبير عن أن الإنسان الذي تتقطع لديه كل روابط الوجود لا يمكن أن يبقى ، بل أن بقاءه عشوائي لأن الموت قد يأتيه بعشوائية أيضاً فيضع نهاية لازمة . واذن يكون الموت نهاية النشاز المقرر أو آخر حركة يحسنها الحي وهو في الدوامة التي تتحرك وتحركه وتمنعه من حركته الخاصة التي تعبر عن حريته .

ولقد نرى عند يونسكو وغيره استسلاماً لهزيمة الإنسان أمام كل يحرك أبطاله المتخبطين في عوالمهم والمقيدين بمادة الكون لا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق . لقد اعترف به مرتين ، مرة عندما قتل زوجته ومرة أخرى عندما رأى سحليته مسجاة في الحفرة بلا سبب معقول غير أنه حاول

بأنشودة « السبوع » و « يا طالع الشجرة » وصغير القطار أن يعلن عن ميلاد
إنسان جديد ليواجه الموت ، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد .

واذن فهناك بعث ، واذن أيضا فكأن الحكيم لم يشأ أن يكون عديميا ،
وفرض بمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت . وهو من هنا يتطلع من غير
شك الى رموز الاساطير عن دورة الحياة وتجدها، وكان استخدم فيما ارى
أسطورة توارى أوريديس في عالم الظلمات لتخصب ليعرض غياب بهانة في
اللاوجود طوال ثلاثة أيام .

والخلاصة أن الحكيم في عرضه لضياع الإنسان بين المادة والروح ،
يضيع أمنه واستقراره ، ويثور فيه الشك فيمضي سائلا منقبعا عن الحل .
وهو في كل ذلك يشعر بالغربة والتبرم والفقد ، ويحس بالقوى التي تحد من
حريته فيدمر كل شيء حتى الدين والعلم .

وايا كان مضمون « يا طالع الشجرة » فلا مفر من الاعتراف بأن توفيق
الحكيم قد نجح في التعبير عن مأساة الإنسان . ولم يكن هذا الإنسان عنده
الإنسان المصري فقط ولا إنسان العصر وحده ، وإنما هو إنسان الوجود
كله منذ كان .

الفهرس

مقدمة	٥
الباب الاول : النقد الادبي	١١ - ١٠٣
الفصل الاول : خطوات في النقد	١٣
الفصل الثاني : اجناس العمل الادبي	٢٥
١ - القصة	٣١
٢ - المسرحية	٥٢
٣ - الشعر	٧٧
الفصل الثالث : في مسؤوليات الناقد	٩٧
الفصل الرابع : النقد المقترح	١٠١
الباب الثاني : قضايا في الادب والنقد	١٠٥ - ١٩٦
الفصل الاول : تحديدات عربية للجمال	١٠٧
الفصل الثاني : فكرة الالهام في الشعر	١١٨
الفصل الثالث : المؤثرات الاجنبية على شعرنا الحديث	١٣٠
الفصل الرابع : محاولات لفهم الفولكلور	١٤٤
الفصل الخامس : التشكيل الخرافي في شعرنا القديم	١٥١
الفصل السادس : الاسطورة في الادب المعاصر	١٧٥
الفصل السابع : الالتزام الديني	١٨٨

دراسات في النقد الأدبي

ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى بعنوان: « نقد : دراسة وتطبيق » منذ أكثر من ثلاثة عشر عاماً . وقد جدت منذ ذلك الحين اتجاهات ومذاهب في النقد والأدب اقتضت معاودة التأمل عند النظر في إصدار هذه الطبعة الثانية له ، بحيث كادت معالمة الأولى تتغير تماماً ملاحقة لتطور العصر ، ومواكبة لكل ما جدّ في مجال الأدب من نصوص بعضها ينتمي إلى مشارف الثمانينات ، وذلك حرصاً على رصد الجديد الذي يتميز بملكته الخاصة المتميزة في تاريخنا الأدبي الطويل .



دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

Bibliotheca Alexandrina



0364888

الثنى ٢